文与乐

——音乐行者的田野札记

艺术家人文笔记系列

洛秦 著

上海文艺出版集团
上海锦绣文章出版社



艺术家人文笔记系列

文与乐

——音乐行者的田野札记

洛秦　著

上海文艺出版集团
上海锦绣文章出版社

图书在版编目(CIP)数据

文与乐 ：音乐行者的田野札记/洛秦著．——
上海：上海锦绣文章出版社，2012.1
（艺术家人文笔记系列）
ISBN 978-7-5452-0883-2

Ⅰ．①文… Ⅱ．①洛… Ⅲ．①随笔－作品集－
中国－当代 Ⅳ．①I267.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第090479号

策　　划　徐明松
责任编辑　张　原
封面设计　薛瀠远
版式设计　颜　英
技术编辑　李　荀

书　　名　文与乐——音乐行者的田野札记
著　　者　洛　秦

出版发行　上海锦绣文章出版社
网　　址　www.shp.cn
锦绣书园　shjxwz.taobao.com
地　　址　上海市长乐路672弄33号　(邮编200040)
经　　销　全国新华书店
印　　刷　上海一众印务中心
规　　格　787×1092 mm　1/16
印　　张　12.5
版　　次　2012年1月第1版第1次印刷
书　　号　ISBN 978-7-5452-0883-2/J.547
定　　价　25.00元

如有印装质量问题　请与印装单位联系　021-56477080
版权所有　不得翻印

小序

文与乐，即文化与音乐。

著名美国音乐人类学家梅里亚姆认为，人们对于文化与音乐的关系曾经历了三个不同阶段的认识过程，即“音乐在文化中的研究”（the study of music in culture），“音乐作为文化来研究”（the study of music as culture），“音乐即文化”（music is culture）。也就是说，起初人们并不把音乐作为一种文化现象来理解，只是将其安置于文化之中去思考，之后，开始认识到，音乐可以作为文化的现象来认识，而现在已经完全将音乐视为文化。

音乐与文化合为一个词语成为“音乐文化”并不仅仅是一个简单的词语复合行为，而事实上是体现了一个人类认识自我、完善自我、发展自我，或者更严格地说是“回归自我”的过程。虽然“音乐文化”作为一个独立的学术概念出现只有半个多世纪，但它代表了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而，这个“质”却是经历了相当长的“量”的积累过程而产生，在这个“量”的积累过程中，人们的思想、观念、意识不断地自我斗争、否定，再斗争、再否定，一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视，正是如此，量变达到了质变，音乐不再是娱乐、不再是物品、不再是技术和形式，也不仅仅是审美或教化，而成为

了文化，成为了我们人类精神和物质总和中的重要部分。

那么文化又是什么呢?

对于文化的理解更是五花八门，但总体上来说，可以从四个方面来认识，其一，它是物态的、可感知的、具有物质实体的文化事物；其二，它由各种社会规范而成；其三，它是行为化的，由不同的民族习俗形态所呈现；其四，文化体现了不同人群的价值观念、审美情趣、思维方式等。

也因此，不同的文化造就不同形态的音乐，这就是文与乐的本质关系。

文化的田野是滋生音乐硕果的土壤，音乐的田野无处不在。笔者行走于音乐田野的天南海北，将个人的体验感悟札记于此，与读者共享。

目录

田野札记三

田野札记四

田野札记五

田野札记六

田野札记七

田野札记一



琴箫回响士文化的精神

中国文化离不开中国文人士大夫，而中国文人士大夫又缺不了琴棋书画。汉字“琴”，既代表音乐，也是所有乐器的总和，而且特别需要指出，古琴是最古老、最纯正的中国乐器，在它身上集聚了中国文人士大夫的精神。也由此，它的音乐“曲高和寡”。古琴和琴曲多不为大众所了解，而事实上，古琴可以称得上是中华民族音乐文化的象征。

《高山流水》的古琴故事，大家听得最多。音乐历史上，唯有在古琴走过的印迹中，人们可以找到像俞伯牙和钟子期从“知音”转化为“生死之交”的轶事。在长江和汉水交界的口子处，有个地方叫重镇，在那里有个方方的玉石块，被后人称为“古琴台”。据说，那就是《高山流水》的源地。我没有去过，听人讲，“古琴台”后有一座殿堂，殿堂不仅位于深深丛林之中，而且三面环水，月湖在它的西边，龟山在它的东面，景色极是美丽。难怪俞伯牙要在此按徽挑弦，钟子期会在那里成为“知音”。

古琴的轶事很多。传说，“竹林七贤”中的嵇康在遭司马氏之害而“问斩东市”的临刑前，安然地弹奏了一曲《广陵散》。另一个传说是，陶渊明“挂印归田”后，他在屋内墙上挂了一张无弦琴。《高山流水》和《广陵散》的故事讲的是古琴与文人间的生死之缘，而“无弦琴”的传说给予人们的启示是古琴的象征含义，即它的力量不在于声音而在于精神。

文化象征意义如此之深的古琴，就其发声的原理而言却全然不是精

神性，而是物质性的。古琴音乐中的一个重要特点是它的泛音音色。泛音是琴弦的各部分同时以1/2、1/3、1/4、1/5等分段振动产生的结果。泛音系列形成的是纯律，古琴音律和其十三徽音位，以及它的音乐就是在这样的物理原则上建立起来的。我们已经看到，这样的物理原则建立之后，古琴的发展使得它的意义已经远远超出了它音乐自身的价值，由物质转变成了一种特有的中国文人文化的精神。

古琴音乐的文化象征性并不是虚无的，它的“非”音乐的意义是在对音乐声音本身品质苛刻地追求中建立起来的。古人冷谦对琴声提出“十六法”：轻、松、脆、滑、高、洁、清、虚、幽、奇、古、澹、中、和、疾、徐；另一重要古琴美学家徐上瀛提出“二十四况”：和、静、清、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。这么些古琴音乐美学范畴是在一整套复杂的琴音演奏规范中提炼出来的。首先是琴的音色的构成，包括散音、按音和泛音，其次是一百多种左右手指法规范，比如，仅是左手的装饰音“吟”、“长吟”、“游吟”、“略吟”、“猱”、“及猱”、“注猱”等等就有三十多种；再是用指也有“上弦”、“和弦”、“修指”、“搭弦”、“按徽”、“发声”、“取音”等要求。只有在掌握了良好的演奏规则，产生了优良的声音品质，才能达到那一系列的审美意境，才能体现“大音希声”的哲理。《高山流水》和“无弦琴”给予的文化含义和力量都是在音色、音符、音乐的前提下产生出来的。庄禅的哲学赋予了古琴音乐以外的东西，而古琴的音色、音符、音乐又提供了庄禅思想无限的空间。为什么人们不在二胡、笛子上下“十六法”、“二十四况”的功夫，道理就在古琴本身的声音品质、演奏规范、音乐内容和形式决定了它的古典地位和文化价值。

古时候的琴人用来记录演奏的方式，也是古琴文化特征有意义的地方。古琴谱不像简谱用1234567阿拉伯数字作为音符；也不像五线谱以线条和“豆芽菜”式的抽象符号来表示音高。最初琴人的音乐创作不是谱曲，而是撰写文章。这样说一点儿也不过分，因为最早的一首琴曲

《碣石调·幽兰》就是一篇文章。文章将演奏者左手所按的琴弦琴徽、右手拂挑撮勾的演奏技巧叙述得很是详尽。这种记谱方式也就是今天所称的“文字谱”。后来，琴人觉得写“文章”和读“文章”都太繁琐，于是，发明了“简字谱”。人们用简化了的汉字来说明抚琴的方式。有意思的是，这些简化了的汉字符号可以解释非常复杂的表演方式，但是，它却不标明精确的节奏。它不是不能记录精确的节奏，而是不为。为什么？从文化构成的角度上来说，这种琴谱不标明精确节奏是体现了中国文化中的一种“有规而无格”的精神现象。这种精神为情感的表现在一个可行的、可容许的范围内提供了极大的空间自由。依谱而又不拘泥于谱，有自由而又不失规矩。我在《谱式：一种文化的象征》的文章中写道：

古琴谱式所体现的精神与一定时期的艺术思维方式和某种文化构成模式是一致的。古代琴人们为了在感情、灵魂的遐想、超尘、脱俗的自由上更有所“得”，他们就在所凭借的对象古琴谱式的节奏时值的功能上有意地有所“失”。失，是为了得；得，更要容纳失。这就如同中国绘画中强调的“空白”、篆刻艺术中注重的“气口”、围棋中之必须有“眼”一样，这就是辩证的统一。

古琴的音乐“曲高和寡”，这件乐器自身的性格孤傲得很。从来文人琴家只陶醉于独往独来的自娱中，使得古琴终日高高在上。这种喜好寂静的性格，很难有别的乐器敢于来接近它。不过，直吹的箫是个例外。听过吹箫的读者是否和我一样，觉得箫的音色特别圆润、深沉，善于表现抒情、哀婉的旋律？我想一定是的。在中国乐器中，古琴和箫的合奏是一对最佳的组合。它们是表现忧而不伤、哀而不怨的音韵的最完美的结合。我们常常在许多古代诗文和绘画中，读到看到对这两件乐器的联姻的描绘。可以这样形容：琴音呈颗粒状，所表现的是高洁、淡雅、润丽、幽恬的意境；箫声是一种长线条的气息，所陈述的是婉转、

含蓄、思虑、孤寂的感情。这两者在音色上的对比、旋律织体上的交融错综，只仅仅在音响效果上已构成了极为美丽的图像。更不必说，以这一组合来歌唱“断肠人独涉天涯”的情景。有机会的话，请读者们不妨去听听为王维的名诗《渭城曲》而作的古曲琴箫合奏《阳关三叠》。那旋律的起伏、那音调的呼吸、那琴箫音色之间的交流对话，把“劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”的场景渲染得很是深切、动情。

丝竹节韵袅绕在茶亭间

当人们生活在一个熟悉的环境里，那里的每一样事物在我们看来都是理所当然的。人们从不问它们存在的道理，它们的由来，它们对我们生活的影响。事实上，人们对那些以为熟悉了的事物实在并不能作明了的解释。反过来，当人们来到一个崭新的陌生地方，对那里的一切都好奇和新鲜。人们会以一个局外人的眼光来看待那里的人事物品，来询问一些当地人认为没有必要解释而且又似乎是难以解释的问题。“江南丝竹”的音乐是一个例子。我从小生长在杭州，后来在上海学习、工作。“江南丝竹”的音乐对我来说实在是太熟悉了。可是，当我留学期间在美国大学里教美国人演奏“江南丝竹”时，遇上了问题。一方面，美国人问了不少我从没有思考过的问题；另一方面，有不少他们认为需要了解的问题而我认为并不是问题。记得其中有一个问题我回答得还算比较恰当。不少美国学生说：“江南丝竹音乐都是十六分音符，听上去没有旋律，记不住。”我说：“这就好像一位初学音乐的亚洲学生向德国音乐教授抱怨，‘巴赫的音乐都是十六分音符，听上去没有旋律，记不住’一样。”这几位美国学生很快明白了我所说的道理。其一，我们要努力去学习一种音乐的形式；其二，我们要努力去了解这种音乐后面所包含的文化背景。

“江南丝竹”音乐用的是五声音阶，织体为支声复调，意思是说，不是以某一旋律为主、别的都是从属的伴奏关系，而是其中的每一件乐器所担当的角色都是同等重要的，并且相互间交融衬托。当然，乐队中

主要乐器是笛子，由于它明亮的色彩而起着领头的作用。从社会学的角度上来说，目前一些音乐学院或专业团体的“江南丝竹”已经属于是“异化”了的舞台音乐会表演，而真正的“江南丝竹”音乐的社会基础是茶馆文化。民间的“江南丝竹”不是表演性而是自娱性的。茶馆是旧时代社会的民间交往中心，宫廷逸事、时事争议、小道消息、家务杂事以及桃色新闻等都在那里传播以至扩大、夸张。“江南丝竹”就是在那样的闲谈加烟茶的环境里发生的。人们并不把它作为正规严肃的演出，可是人们的茶馆生活又少不了它。丝竹音乐给人们创造的是友情、闲暇、回忆、漫谈的气氛。演奏员们大多是业余的音乐爱好者。虽然他们不看谱，也可能不会看谱，但是他们了解并且创造他们的音乐。他们对演奏分文不取，因为那茶馆文化是社会活动的一部分，那丝竹音乐是茶馆文化的一部分，而那演奏又是他们个人生活的一部分。我的美国教授米勒博士有一年到了上海城隍庙，亲临其境地聆听了那茶馆里的“江南丝竹”音乐。之后，他对我说：“我现在了解了为什么你对我们说，有些音乐深处的东西是紧紧地与文化连接在一起的，有时很难用语言来表达清楚。”

“江南丝竹”音乐的曲目很多，像《紫竹调》、《欢乐歌》、《中花六板》和《春江花月夜》等都是很流行的作品。在教授美国人演奏“江南丝竹”讲解曲名时，常常会遇到一些料想不到的事情。有一次请美国学生排练《中花六板》，我对这首曲子的曲名进行了解释。将中国曲子的曲名翻译成英文不是一件容易的事。有的可以直接照字面上翻译，像《茉莉花》就是*Jasmine Flower*；有的要照意思来译，像《梁祝》，在美国大家把它译成*Butterfly Lovers*，意思是“情人化蝶”的含义。那么，《中花六板》我用了两种翻译，一为*Middle Flower Six Beats*，另一为*Medium Variation on Six Beats*。前者完全照字面译，后者按意思译。美国学生理解曲名的意思，没有什么意见。有一位泰国学生说我翻译得一定不对。他说：“你们中国音乐都是有具体含义的。怎么会有什么‘中间的六朵花六个拍’这

种意思的曲子的呢？一定是你不知道。我们泰国音乐也都是有具体意思的。”他的话引起大家一阵笑声。笑声里一半是为了他那种直率，另一半也是对着他的那种武断。尽管笑声是友善的，但是，还是让我很尴尬。我耐心地又解释了一遍，“中”在这里的实际含义是“中等”；“花”是中国民间音乐中“加花”，也就是变奏手法；“六板”是原来《老六板》的意思。音乐当然具有意思，问题是我们怎么样来理解这个“意思”。比如，《D大调奏鸣曲》有意思吗？当然有，但是并不在这个D大调或那个A大调上。这位泰国学生非常有才能和聪明，是泰国音乐专家，但是没有欧洲古典音乐的基础，也缺乏对其他民族音乐文化的了解。在美国这个多元文化的国家里，如果没有广泛的知识，没有理解他人的宽容心理，这类武断的认识是很容易发生的。也正是这个原因，以“由人类看‘他异’—— 对于自然万物尊严的价值肯定；由个人看‘他异’——对他人的价值肯定”的观念建立起来的民族音乐学在美国发展得特别快，因为大家在许许多多的事情上都遇到了必须认识“他异性”和理解“差异性”的问题。

小泽征尔的眼泪为谁流

今天大家提起二胡，没有人会不认为它是一件地地道道的中国乐器。在早那几十年前，西方世界还把二胡叫做“中国小提琴”。可是事实上，最初的二胡并不是汉族人自己的乐器。二胡在早些时候叫“胡琴”。“胡”是古代汉族对中国北面的少数民族的统称；“琴”，在古时泛指各种乐器。大约在唐宋前后，二胡传入汉地，被应用于宫廷，随之流传而成为了最有特点的中国乐器之一。二胡的特点在哪里呢?首先是它的音色。二胡的共鸣箱上蒙有一张蛇皮，使得二胡具有非常优柔甜美的音色。其次，二胡没有指板，这给二胡提供了特殊的揉弦效果。这两个特点使二胡的声音非常相似于人声。我在向美国听众介绍二胡时，还加上了另一个特点。我说，二胡的弓是夹在两条琴弦之间的，演奏的人不必担心弓会从琴弦上脱落下来，不像小提琴，不少初学者往往拿不住弓而从琴弦上掉下来。美国听众听了大笑。虽然一半是笑话，但的确也真是二胡的特点之一。

二胡另一大特点是它的“千斤”。“千斤”是二胡上确定演奏琴弦长度的一个装置，可以上下灵活自由移动设置琴弦长度来改变音高。因为其在调节音高中起着举足轻重的作用，从而得名为“千斤”，所以真可谓“千斤”值“千金”。我认为二胡历史上有两次“革命”，第二次是近代史上的音乐家刘天华对二胡的“革命”，而第一次就是“千斤”的出现。宋代陈旸《乐书》中有这样一段文字记载：“奚琴（即今二胡——笔者注）本胡乐也，出于弦鼗而形亦类焉，奚部所好之乐也。盖

其制，两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。” 陈旸《乐书》不仅在文字中告诉我们，二胡原来是“胡乐”，其演奏用竹片置于两弦之间而发音，当时为民间乐器，而且更重要的是，它还有一幅“奚琴”图，图中所示没有“千斤”。谁发明了“千斤”？哪年哪月有了“千斤”？详细情况目前我们还不甚清楚，所知道的是，大约明代才有“千斤”（明代尤子求《麟堂秋宴图》中有了“千斤”）。不管是谁发明了它，也不追问什么确切时候有了它，但它的出现应该是对二胡演奏功能、音乐表现力的一次“革命”。

为什么这样说？来讲一个故事。我指导的肯特大学“世界音乐中心”中国乐队中，有一位中胡手，泰国人，名叫潘阳。他有几个之“最”：乐队中年龄最大、乐谱最干净齐全、问题最多、演奏的方法最特别。由于泰国拉弦乐器是不换调的，不像中国二胡、中胡之类，每一个调的指法都不一样。所以，在换调时，潘阳不会换指法，但他很聪明，移动琴上的“千斤”来换调。比如，当D调（Re ／ La弦）转到C调（Do ／ Sol弦）时，他就将“千斤”往上移动大二度，当D调转到G调（Sol ／ Re弦）时，就将“千斤”往下移动四度。以此类推，这样他可以不换指法就能演奏几个调的音乐了。移动琴上的“千斤”来换调对琴的音色来说是很糟糕的，但对他来说这也算是“丢卒保车”的办法了。从泰国人潘阳的权宜之计，可以看出“千斤”在音乐表现功能上的灵活性。再讲另一个故事，京胡是二胡类乐器的一种，专门用于京剧的伴奏，它也有“千斤”。喜爱京剧的人都知道，京剧主角和演奏京胡的琴师关系特别好，这是因为主角在舞台上的演唱好坏与琴师伴奏的默契有着至关重要的影响，如果琴师不得力、配合不好将直接影响到演唱质量。据说，在20世纪三四十年代，曾有一位京剧主角为了什么事在上场前与琴师有口角，使得琴师非常生气。然后，在舞台上琴师就对主角进行报复，他将“千斤”往下移动提高了唱段的调高，结果造成了主角在高音区唱不上去，全场一派喝倒彩声。从此，这位主角再也不敢得罪琴师。这个例子充分说明了“千斤”的重要作用。“千斤”是琴弦有效弦

长的固定点，它规定了从“千斤”到琴马的琴弦振动发音范围，因此，“千斤”的位置也非常讲究，恰当的“千斤”位置对琴的发音音色有着直接的关系。所以，“千斤”的出现对二胡的发展产生了极其重要的作用，我认为这是二胡发展史上的第一次“革命”。

二胡的第二次“革命”是由近代音乐家刘天华所掀起的。刘天华是20世纪初叶的人，新文化运动的支持者，文学家刘半农的弟弟。刘天华从小学习西洋乐器，成年后从事音乐教育，同时学习民间传统乐器。1922年受聘赴北京，在北京大学音乐传习所任教，先后在各类不同的学校兼职教授音乐。1927年发起筹建了“国乐改进社”，他提出“一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来”的思想，综合了他自己多年来学习西洋音乐的基础和从民间传统音乐家中所得到的经验，对二胡进行了“革命”。他把小提琴的许多演奏方法用到二胡上，在演奏技巧、音乐语汇、创作手法等方面大大地发展了二胡的表现力。虽然刘天华一生只创作了二胡曲10首、琵琶曲3首、民乐合奏曲2首，但是，他将二胡原来只是一件民间性质的乐器提高到了具有民族音乐象征性的形象，他对二胡的“革命”对中国民族音乐的发展产生了极为深刻的影响。

虽然刘天华的贡献是巨大的、“革命”性的，但是，二胡作品中最出名的却是《二泉映月》，出自一个沿街卖唱的“瞎子阿炳”华彦钧。阿炳的这首二胡独奏曲世界著名，已经被改编成了许多演奏形式。据说，著名的日本指挥家小泽征尔听了《二泉映月》后，热泪满腮。之后，他还亲自指挥中央乐团演奏改编为弦乐合奏的《二泉映月》。我在美国肯特大学“世界音乐中心”教中国音乐，举行过很多次中国音乐会。美国听众们告诉我，大多数的曲目他们听后就忘了，只有两首作品永远忘不了：一首是我改编并自己演奏的小提琴与中国民乐队协奏《梁祝》，另一首就是二胡独奏与乐队合奏的《二泉映月》。

婉约南音唱、文武洞经乐

闽南的泉州是一个我很喜欢的传统式样的小城市。首先，泉州是文化古城，最让我敬仰的李叔同大师就曾出家在开元寺。泉州保留着一所很重要的清真寺遗址。泉州很富有，但传统的风俗依旧极为浓厚。泉州人单纯、热情、好客。泉州的小吃真是满街遍巷。海鲜糕点，样样俱有。最吸引我，也最让我感动的是泉州的音乐活动。泉州的音乐叫“南音”，有时也称“南管”。南音是华夏音乐文化历史长河中的一个特殊层面，经过千年的积累，由唐宋诗词曲调经由明清戏曲的历史积淀，从中原传到了南方。它以散曲、套曲和器乐曲三部分构成一个整体。从南音的“活化石”身上，我们可以听见千年古音的遗声。在泉州虽然不是人人都会唱“南音”，但是几乎是人人爱听“南音”。泉州的文化宫是一个公园，公园中间有一个不小的湖。我经常去那里观看人们听“南音”。湖旁，总是有几个场地都在演奏“南音”。表演者都是业余的，但听众好像是“专业”似的，因为他们实在是精通“南音”，对曲目非常熟悉，表演者在唱，他们也在唱。这些业余“南音”小组的表演活动都由一大批个人捐款支持。常常能在街旁路边见到用红纸张贴着的捐款人名单和捐款数额。其中有不少是海外的华侨。听众包括男女老少各种职业。让我惊讶的是，有相当数量的男青年对“南音”非常迷恋。“南音”的旋律婉约，节奏缓慢，风格纤细，诗句优美。学者们说，“南音”是唐代音乐的活化石。因此，有机会的话，读者去选那么一两首“南音”曲目来听听，说不定会喜欢。

西南云南的洞经音乐是历史流传下来的古代遗音，它与道教有重要的联系。近年来的洞经音乐在云南不少少数民族地区像在白族、纳西族等地区也发展起来了。他们加入了自己民族的一些乐器，与汉族乐器一起共奏洞经音乐。洞经音乐中不仅有旋律性强而又抒情的“文乐”，而且也有热闹以锣鼓为主的“武乐”。因为与古词和经文的关联，洞经音乐的曲目多以词牌为名，像《浪淘沙》之类。1998年秋，我刚从美国回来不久，应邀前往云南对大理的洞经音乐作调查研究。大理是洞经音乐的发源地，在那里收集和考察到了许多有意思的现象。详细的情况不说了，只在这里给读者讲一个小插曲。我们是专车前往大理的，在进行考察的一个星期里，司机一直和我们在一起。他看到我们采访了许多古乐社的新老乐手，听到了我们对大理洞经音乐演奏的录音，以及拍摄场景等整个过程。司机是一位没有受过很高文化教育的普通市民，但是在从大理回昆明的路上，他说：“你们的工作真是辛苦，可是好像很重要。我非常后悔没有带一个照相机和录音机来。音乐真是好听，以后你们再来，一定让我再为你们开车。”他的话很朴实，但是我们听了很高兴。一个普通司机能理解我们所做工作的价值，这也算是一个安慰了。

大理洞经古乐也就是“南诏之乐”，它是唐代文化的遗音。在大理城中有一条“洋人街”，在那里人们将传统文化转化为了商品，蜡染布、“南诏之乐”都成为了吸引外国洋人的商品。在“洋人街”上有一家“老木屋”，那是“南诏之乐”传人们的集聚地。白天的“老木屋”是茶室，晚间的“老木屋”是“南诏之乐”的舞台，那里表达了南诏乐人的依托、焦虑、希望和矛盾。通过“田野考察”，我得到了这样的感受，南诏古乐的“古”字里蕴藏着大理传统音乐家们的复杂心理。“古”是他们的传统，“古”是他们的感情，也许对那些真挚的老乐人来说，“古”是他们的生命。然而，“古”要具有“现代”的情趣，“古”还需有“商品意识”，“古”必须生存在“洋人街”里，“古”还必须走出国门。事实上，在这“古”字里所包含的远比老艺人们所承担的艺术和生活的负担大得多，因为许多时候“政策”始终是传统的“真正主人”。

田野札记二


30
sen
sendratari ramayana - ramayana ballet
REPUBLIK INDONESIA


40
sen
sendratari ramayana - ramayana ballet
REPUBLIK INDONESIA


RP.1.
sendratari ramayana - ramayana ballet
REPUBLIK INDONESIA


RP.5.
sendratari ramayana - ramayana ballet
REPUBLIK INDONESIA


MANAMA المنامة
DEPENDENCY OF AJMAN
KABUKI
1 Dh
بريد
POSTAGE


MANAMA المنامة
DEPENDENCY OF AJMAN
KABUKI
3 Dh
بريد
POSTAGE


MANAMA المنامة
DEPENDENCY OF AJMAN
KABUKI
10 Dh
بريد
POSTAGE


MANAMA المنامة
DEPENDENCY OF AJMAN
KABUKI
بريد
POSTAGE

岛国尺八吹不尽人生的悲凉

有一件非常有特色的日本乐器叫Shakuhachi，中文称“尺八”。可能是因为它的长度为一尺八寸吧！“尺八”是用竹子的根端做成的吹管乐器。用来做“尺八”的竹子必须是多年的老干竹，越陈越好。据说，日本至今还保留着两间二次世界大战中遭损坏的房屋。因为这两间房屋是用竹子建成的，而且那些竹子正是制作“尺八”的理想材料。因此，全日本制作“尺八”的专家都去那里以高价购买那些竹子。

“尺八”吹奏的方法像中国的箫，是直吹的，吹口在顶端。根据历史记载，“尺八”也是从中国传去日本的。最近有人推测说，“尺八”的发源地是在我们美丽的西子湖畔杭州。但是日本“尺八”与中国的渊源关系还需进一步考证。目前，中国学笛子的人还不算太少，但是学吹箫的就真是为数不多了。其中一个很简单的原因是，尽管箫的声音很优美，但是实在是很难学，要吹响都不容易。我在美国肯特大学教授中国音乐，对美国学生说：“吹响笛子只须一个月，而箫，则需要一年，”我继续说，“要想吹响日本的‘尺八’，可能要三年。”当然，我只是开玩笑地吓唬美国人，有些夸张。但是，这可能是真的，要吹响“尺八”的确很不容易，更不用说吹出优美动听的音色。我个人认为，“尺八”是世界上最抒情、优美的乐器之一。

每次提到“尺八”或听到它的音乐，总把我的心情和想象带往到多年前上演的日本电影《望乡》中的场景中去。在我眼前出现的是：

天色是如此的暗淡
残阳留下的那丝光线更让人觉得凄凉
湖旁的芦苇被寒风吹着而无奈地摇摆
透过芦苇群
远远的湖面上漂泊着一叶小舟
岸边的阿其婆
望着这片景象
回忆着她在南洋以卖身生存的悲惨历史
此时此刻
悲伤和悲愤交错复杂

特定的音乐和特定的乐器就是有这样的力量，它能将听众的心情和思想带到那特定的场景中去。旋律、音响和画面融为一体，非这样莫属！你能想象，在这样的场景中没有音乐？或者，这样的旋律是用很不协调的大喇叭来演奏？不可能，绝对不可能！因此，一首动听的曲调，一段优美的配乐，一种特定的乐器音色，常常起着非常重要的作用，让人永久难忘。

“尺八”和“日本筝”这两件乐器的搭档可以说是最协和的二重奏形式。有一张CD唱片，封面上写着《绘梦》。唱片上有七首作品，都是“尺八”和“日本筝”的二重奏曲。其中的两首是我最喜欢的，一是《绘梦》，另一是《哀歌》，音乐作品的题目本身就给了我们很多的想象。这两首都属于新一代的传统器乐作品，它们带有爵士风格的影响。《绘梦》一曲描绘了晚秋深山中，寒风吹过寺庙的景象；《哀歌》则以音乐来解释人生的情和理的哲理。在这两首曲调里，我们可以听到：“尺八”以其浑厚、深沉的音色编织着绵绵悠长的旋律线条，它的每一个乐句犹如述不完言不尽的话语，它的每一次呼吸就像语言中的叹息；“日本筝”的粒粒音珠像雨点般地打落在旋律的长河里，它的双音宛如那感情世界里的一个个足印，而它的一层又一层急速音型时而像山川河

流、微风细雨，时而又如在渲染着急切、期待的心情。

在这里，我还将给读者讲一个有关“尺八”似乎离奇但又是真实的“与狐共舞”的故事。作家朋友赤桦小姐曾告诉我说，一位美国朋友布鲁斯来到沙漠地带，在帐篷外风雨沙沙声陪伴中吹起了他衷情的“尺八”。觉得外面有走动响声，布鲁斯掀开帐篷门一看，一只红狐狸正望着他。布鲁斯试着弄点吃的给它，狐狸不吃也不走开。布鲁斯开始边喝着啤酒，边与狐狸对话。狐狸不答话，只用一种期待的眼光静静地望着这位能吹日本“尺八”的美国人。突然间，布鲁斯悟到了狐狸在期待什么。他又开始吹起了“尺八”。随着音乐的起伏，狐狸一进一停地靠近。等乐曲终了，狐狸已经靠在布鲁斯腿边了。布鲁斯像是在安慰孩子式地摸摸狐狸的头，又拍拍它的背，说：“谢谢你听我演奏。我想休息了，你也该回家了。”狐狸带着凄凉的声音仰天吼了几下。布鲁斯又说：“回家吧，明天我再给你吹。”狐狸似乎听懂了布鲁斯的话，两三步一回头地慢慢离去。第二天狐狸又来听“尺八”。就这样，布鲁斯吹了六天的“尺八”，狐狸听了六天的“尺八”。第七天，布鲁斯不得不要走了。傍晚时分，狐狸不像往常那样飞速地向他奔来，而是慢慢地、也不正面看布鲁斯，绕着帐篷一圈又一圈。布鲁斯以理解人类感情的那种方式对狐狸说：“再见了，伙计！我把帐篷留给你，想我的时候，就来这里。”布鲁斯心情很难过，想给狐狸再吹一段。但是，狐狸一听见“尺八”声，扭转身就离去，一直没有回头。布鲁斯追赶了好一阵，没有能追上。

十五天之后，布鲁斯经过沙漠，再次来到他为红狐狸吹“尺八”的地方，因为他一直惦记着那狐狸。他走进那依然竖立着的帐篷，顿时，为所见的情景惊呆了：那只红狐狸侧卧在帐篷的一角，死了。布鲁斯为那红狐狸最后吹了一曲。之后，将他心爱的“尺八”和狐狸一起葬在了沙漠。

故事讲完了，但是它给予我们很多联想和寓意。由此，“尺八”的魅力也更浓郁了。

“三足鼎立”缺一不可

日本有乐器Shamisen，中文称为“三味线”。根据这一名称和读音，读者就能猜想到它与中国乐器三弦的联系。大约在中国明朝时期，三弦经过琉球岛，然后进入日本本土。由于“三味线”依然保持蛇皮作为共鸣膜，所以，在日本人们也称其为“蛇皮线”。 “三味线”的形制和制作材料几乎和中国三弦一样，弹奏的方法略有不同，它用一个比较长大的拨子演奏。

琉球也就是冲绳，这座“三味线”东渡的岛屿至今依然保留着它浓厚的“三味线”历史文化。2001年11月我前往冲绳参加学术会议，在那被誉为日本夏威夷的岛屿上处处可听见、看见“三味线”的身形。不用说书店内大量有关“三味线”的书籍、CD唱片，许多公共场合诸如餐厅、商场、民俗风情的“琉球村”等都洋溢着“三味线”的旋律。特别到了晚上，各种酒吧、娱乐场所中传来的都是“三味线”的弹唱声。真可谓是“三味线之岛”。

“三味线”加上“尺八”和“日本筝”是最典型的日本器乐曲的组合。这个组合成为“三曲”。人们说，如果没有听过“三曲”的合奏，可以说是等于没有听过日本音乐。这样的说法并不夸张，因为这一组合包括了三件最有特点的日本乐器，它们就犹如“三足鼎立”的结构，最集中地表现在“三曲”的演唱之中。

“三曲”常加用人声歌唱的形式。在“三曲”歌唱里，常常可以听到这样的诗句：

我们的相聚，
那是宿命；
在这一时分，
蒲苇草摇摆在风里；
而我的心全然归属于你，
犹如露水在三叶草上的落滴。

这样的诗句体现了“三曲”歌唱题材的风格。在字里行间，我们能深深地感受到日本民族对于人间的爱和美以及哀怨的情怀和体验。“三曲”歌唱的美妙音响、动人的旋律和幽雅诗句，会一次又一次地将人们带到细致温情的人情世界和美丽抒情的大自然中间去。人间的情、自然的美被含蓄地表现在那些不直接明讲了的表述方式里。因此，“三曲”歌唱形式和风格可以说是在很大程度上体现了日本民族文化的精神。

我曾在大阪和京都聆听过“三曲”的演唱会，但有一首我在纽约的一家SHUSI BAR（寿司屋）中听到的“三曲”歌唱印象最深。那次正逢一个日本节，那家寿司屋请来音乐家演唱“三曲”。同时，音乐家也出售他们演唱的音带。我买了一盘音带，其中有一首题目为《秋的露》，音乐和歌词都非常优美。歌词是英文的，我在这里翻译给大家，一起来分享它的意境。歌词大意是：

不知何时，
我已从花丛中擦袖而过，
花叶上的露水湿润了我的秋衣。
我的心，
此时此刻悔恨相依。
随着吹动古老树叶的微风，
我听见了那好久好久未闻的松虫鸣啼。

那孤独的啼鸣声是如此地凄凉，
更增添我心灵的无限空寂。
那层层思念，
正随着夜色不断地远离。
问询过路的大雁，
是该我委托你将爱情捎带而去，
还是不必如此痴情绵意？

缓缓能乐声、神圣太鼓点

记得曾翻译过一篇有关日本“能乐”的文章，译文是发表了，但是，说实话我当时并不知道“能乐”究竟是怎么一回事。去了美国后，在“世界民族音乐文化”的课堂上有了不少看影片的机会，这才有了一些感性的认识。“能乐”是一种戏剧音乐，它是“能”戏的不可缺少的部分。“能”戏综合了音乐、舞蹈、美术和戏剧的因素，包括脸谱、服装、道具、舞台表演技艺、声乐性的“谣曲”、器乐性的“嗦子”，以及表演者立方的正面人物“仕手”、反面人物“胁方”和演奏者嗦子方中的笛手、各类鼓手等。在我看来，“能乐”就像“能”戏的舞台那样具有很强的象征性。“能”戏的正舞台是个四方形状的，三面敞空。戏剧表演在正台上进行。正台两旁设有副台：一边是合唱队的，一边是乐队的。在正台前方中央有一长长的走廊直通观众席内。开幕之前，总是一支笛曲。随着音乐的结束，戏幕开启。先由乐队依次入座，随之为合唱队就坐。接着，笛声再起。从那缓慢、悠长、质朴的音调里，人们便能知道这“能”戏讲述的一定是很久以前的古老故事。“能乐”完全配合它的戏剧风格，音乐和舞台表演高度地体现了程式化和象征性。观众欣赏的不是那早已熟知了的剧情，而是诗化了的表述方式，舞台化了的表演动作，以及形象化了的声音效果。在我个人看来，无论聆听还是观看“能”戏，真还得有点耐心。一方面是表演极其缓慢，另一方面是它的象征内容对于别的民族来说不易理解。因此，欣赏“能”戏可以说是一次很高水准的文化学习。

我们讲述到的“三曲”、“雅乐”以及像“歌舞伎”、“能乐”之类都是典型的日本古典音乐。这类音乐往往表演严格、程式性强，因为在很大程度上它们代表了一个民族音乐文化的精神。相比之下，民间的音乐则显得比较活泼、轻快、多姿多彩。

日本有一种打击乐器音乐叫“太鼓乐”。我以前在国内时不知道这“太鼓乐”。大约是1994年的秋天，正是我从美国西北岸的西雅图转来中东部的俄亥俄州的肯特大学时，碰巧离大学不远的克利夫兰市的博物馆邀请了一个日本“太鼓乐”团来演出，因此有幸观赏了“太鼓乐”的表演。大大小小的鼓摆满了整个舞台。小的也有我们中国的铜鼓这么大；大的比那在电影上所见的古时“衙门”里、“公堂”中的鼓还要大。鼓手是一色的男性，身着统一的民族服装，每人头上和腰里扎着一根红色布条。看上去，个个英俊、神气。据传说，“太鼓乐”是日本“神道”的象征性物品。这一民族以鼓点与上帝对话、以鼓声助长斗士的勇气、以击鼓作为驱赶野兽、或者以鸣鼓来祈求上天降雨。因此，“大鼓乐”的表演体现了神圣的精神。鼓点清澈、响亮、多变复杂，鼓手整齐、舞姿有力激昂。真让人同时深受听觉和视觉的感染。

日本是一个很有意思的民族。它的发达和现代化人人皆知。高楼大厦、车流不息，凡事严谨规矩。有意思的是，那里的民俗民间活动却依然生机勃勃。日本有成千上万个民歌俱乐部，都是民间自发的。这些俱乐部各管一方，并且章程俨然。一位美国朋友告诉我，他去日本某地采集民歌，因为不懂当地俱乐部的章程，结果冒犯了不少歌手。他问我，中国是否也会这样？我笑着并半开玩笑地回答他：“家有家规，国有国法。你如果不安分守法，当然会有麻烦。”日本民歌俱乐部的活跃，对于民歌的生存、发展有着很大影响。在日本，傍晚时候，你总能在稍稍离开市中心的郊区听到不知从哪里传来的民歌声。

《拉网小调》是一首大家非常熟悉的北海道民歌，读者们可以在这里边阅读边哼哼《拉网小调》，这样就犹如我们在世界音乐的远洋轮上，向着勤劳的日本渔民们挥手道别，向着这美丽的岛屿挥手道别。

唐代宫廷管弦交响在他乡

韩国与中国的文化交流很早，大约在公元前200年左右就开始了，因此受中国文化的影响很深。中国经典古籍依然是当今韩国教育中的重要内容。一本题为《韩国人的形象》的书中就这样叙述道：《四书五经》是韩国文化教育中的最重要的读物。韩国朋友告诉我，在韩国，许多较好的中小学教育中，都要求学生学识中文，而且还要求阅读古汉语，因为《四书五经》等是学习中文的必读经典古籍。我的几个韩国朋友都读过《道德经》、《三国演义》、《水浒传》等。在韩国，人们认为，谁的中文水平高就体现了他的学识水平和受教育程度高。

大概两年前，我在一个韩国朋友家里随便翻阅书籍，突然在一本《韩国音乐史》的附录中，惊奇地看到了以地道中国古汉语撰写的音乐著作《乐学规范》。该书是一本有关朝鲜王朝时代前期的音乐论著，成书于1492年，全书有9卷（3册）。书中详尽地记载了乐理、乐器、乐谱、音乐种类、表演形式等情况，其中记载了大量有关高丽时代（10至14世纪）从中国传入朝鲜后的唐代音乐的资料。书中所叙述的内容和描绘的乐器图像和我们中国史料记载中的唐代音乐状况真是几乎所差无几。问题是，被韩国称之为“国乐”的地地道道的中国古代音乐，在我们的本土上已听不到了，然而，韩国却完好地保存着他们的“国乐”。在中国音乐史上早已销声匿迹了的许多乐器，诸如“轧筝”、类似筝的“瑟”、铁片打击乐器“方响”，以及我们只能由出土文物复制而成的“编磬”、“编钟”还依然活跃在韩国宫廷音

乐的舞台上。

除了以上这些乐器外，韩国宫廷音乐中还用到“Piri”，也就是中国古时所称的“筚篥”。韩国“筚篥”的声音听上去非常凄凉和悲伤，中国古诗文中常以“筚篥”的音调来描绘别离时分伤感的情形。当聆听到“筚篥”的演奏时，很容易让我们联想到王维的唐诗《渭城曲》：

渭城朝雨浥清晨，
客舍青青柳色新。
劝君更尽一杯酒，
西出阳关无故人。

韩国的拉弦乐器叫做“Kaegum”，即“奚琴”。“奚琴”是中国最早的二胡的称谓。韩国“奚琴”依然保留着原来名字，其形状类似中国的二胡，但声音效果更像潮州音乐中的拉弦乐器“头弦”，音色很特别。因为这些乐器都是从中国传去的，所以，除了它们各自都有韩文发音外，依然保留着中文字。讲到乐器名称，我想到这样的事。大约在两个世纪以前，欧洲不少学者和旅行家来到东方，发现了许多对他们来说是“奇异”和“有趣”的东西，其中包括音乐。但是，“欧洲中心论”的学者和旅行家在他们的文论和游记中，把那些他们认为“奇异”和“有趣”的东西都归属于他们的概念来分类。有不少名称真让人啼笑皆非，比如，“奚琴”被称为“韩国小提琴”；二胡为“中国小提琴”等等。

韩国一直保存完整的中国唐宋时代的宫廷音乐表演形式，绝大部分中国唐宋乐书中记载的乐器以及曲目名称都保留在韩国宫廷音乐表演中。记得台湾作家张曼娟在她的散文集《缘起不灭》中有一段对韩国宫廷经历的描绘。她写道：

景福宫的庆会楼是国王宴会的场所；四面环水，精心设计。在云淡

月明的夜晚，嘉宾齐集，古乐声随着水波粼粼飘扬四散。杯觥交错，宾主尽欢，歌儿舞伎不断旋转，在微醺的眼瞳中化作炫亮的光环。同时，一列盛装宫女，静悄悄地走入楼中，灯火如同日昼，映照着漆黑的鬓发、辉煌的宝饰。衣带随风款摆，葱绿、艳红、靛蓝、嫩粉、鲜黄，各色画裙，绡着云彩、金花鸟。

在美国，我先后大约听了五次韩国传统、宫廷音乐会。宫廷音乐表演的内容依然保留了中国古代文化的传统，例如作品有《礼乐——凝安之乐》、《雨霖铃》、《庆丰年》等。那种亲眼目睹、亲耳聆听、亲临其境精彩演奏的愉悦是不言而喻的。每次参加这样的音乐会我都会有一种强烈的感受。这感受并不是来自音乐，而是演奏者的服装。我参加的五次音乐会中，有两次是在正规的音乐厅，演奏者身着整齐的传统服装。另外的三次都是在不正式的场合，博物馆、学校和社区会场。无论规模大小，我所见的都是演奏者们身着整齐传统服装的演奏。在这种时候，我常常想到，我们在舞台上很少见到中国民族音乐家身着传统服装，常常见到的却是西装。听的是中国民族音乐，看到的却是欧洲洋服，真是不伦不类。记得我十多年前在《文汇报》上写过一篇小评论，批评的就是身穿西装的中国民族音乐家以二胡来演奏《霍拉舞曲》作为音乐会的压台节目，这样的情形依然未改。参加韩国传统音乐会的另一感受是来自观众，每次前往参加音乐会的绝大多数是韩国人。在美国的韩国人把参加韩国传统音乐会看作是生活中“每逢佳节倍思亲”的一次珍贵的机会。在美国，人们都住得很分散，不少韩国人为了参加传统音乐会，从两三个小时路程之外的城市开车赶来，我常常为之感动。

孔子的言行、基督的音乐

虽然韩国已是一个非常现代化的国家，但是，人们的思想和行为依然是非常传统的。一方面是因为佛教在韩国社会生活中有着极其重要的影响，另一方面，孔子的儒家思想是韩国人行为方式的重要的准则。尊敬和礼节是韩国人非常讲究的。韩文中对不同的社会身份的称呼都有不同的、严格的词汇规范。作为一个社会成员，韩国人有一个做人的标准。《韩国人的形象》一书中这样叙述道："他应当永久忠于他的国家；孝顺他的父母；忠诚于朋友；在战争中，不能退却；以及，保养好自己的生命。"我身边的韩国朋友都非常维护自己国家的利益和荣誉，有时为很微小的不同观点，他们会与对方争论。他们极其关心朝鲜民主主义人民共和国的生活状况。一位朋友告诉我，绝大多数的韩国人，特别是年轻的一代，都表示要储备经济力量，救济朝鲜民主主义人民共和国的同胞兄妹。等到南北朝鲜统一的时候，他们需要足够的经济力量来建设新的朝鲜。

非常有意思，尽管佛教戒律和儒家思想是韩国社会的行为准则，但是绝大多数的韩国年轻人却是信奉基督教的，至少我在美国留学时期遇到的韩国同学都是基督教徒。我看到过一个非常有意思的现象。那是一个礼拜天的下午，我前往韩国同学家中，一进门就听到收录机中播放着一个美声男高音的演唱，曲调优美，嗓喉非常好，演唱得极其专业。因为和韩国同学相处久了，一听就知道这首歌曲是用韩语演唱的。在中国，我们都熟悉用中文演唱西方歌剧的著名咏叹调的方式，所以也

就认为这也一定是一首用韩语演唱的什么西方抒情歌曲，因为作品的旋律进行、管弦乐队的伴奏方式，以及美声唱法都“暗示”它的性质。我问，这位演唱者是谁，同学回答，他是韩国最优秀的男高音，在国际声乐比赛中多次获大奖。我又问，这是一首什么作品，一个同学回答，你没有看到我们在做什么吗？这时我才注意到，他们人手一册《新旧约全书》，正在上“自修课”。我说，你们上午不是做过礼拜了吗？主人说，因为她生病没有去，同学来帮助她“补课”。 我好奇地问，这与收录机中的音乐又有什么关系？几位韩国同学几乎同时很不理解地说，难道你不知道这是一首*Motet*（《经文歌》）？我立刻表示歉意，一是不知道他们在音乐的伴随声中继续“礼拜”活动，二是对基督教缺乏知识，三是没有想到这首韩文演唱的优美男高音美声演唱的抒情歌曲会是《经文歌》。

泰国孤儿的父亲、泰国音乐的福音

在这里，我要给大家讲的是一个关于泰国孤儿学音乐的故事。

1998年，我去泰国。首先到达的地方是泰国的首都曼谷。Bangkok是曼谷的英文缩写，要写全的话有一百多个字母。这个由一百多个字母组成的地名是“天使”的意思。泰国人以“天使”来代表他们热爱和平、信奉佛心、与人为善。我们在那里听了音乐会，参观了许多寺庙，之后，来到了一个郊区的村庄。

我们看到了一条小河。清澈的河水由东往西急急地向前流去；河的这边是一座金黄色的寺庙，庙里飘出来的香炉的烟慢慢地升往白云朵朵的蓝天。沿着河浜是一排排绿绿的芭蕉树，大大的叶子在太阳下给我们提供了阴凉的休息地方。我们在等待对岸的小木船向这边划来。这里没有高楼大厦、没有汽车地铁，但是，它非常的美丽。那是一种宁静的美、自然的美、朴素的美、乡间温馨的美，而且，那里更有一位淳朴善良菩萨心肠的老音乐家的心灵之美。

小木船把我们载过河，来到了老音乐家的家里。这是一位在泰国享有盛名的音乐家，他把我们带进了一个大音乐教室，许多小音乐家们正在练习乐器。泰国音乐是世界上很有特点的音乐，一方面是因为泰国音乐使用的音的组合很特别。大家都知道，世界上任何音乐都是由多来咪

发嗦啦西七个音构成的，在这七个音中，有两个音“发”、“西”和它们邻居的音特别亲近，“发”靠近“咪”，“西”紧挨着“哆”。泰国音乐也用七个音，可是，它们的“发”和“西”却不愿意和邻居音太亲密，它们自管自，不向着“咪”，也不靠近“哆”。所以，泰国的七个音是有一点“平均主义”式的，谁也不帮谁。如果有机会听到泰国音乐的话，千万别以为音乐家没有调好乐器，因为听上去好像是有点音“不准”的样子。其实，这就是泰国音乐的特点之一。我们在参观中看到，有两个小音乐家在蒙上了布块的木琴上演奏。这是干什么呢？因为老音乐家要他们从严从难练习。在用布蒙上后看不到音块的情形下练习，等练好了把布块拿掉后，他们就会演奏得既响亮又准确。

这些小音乐家可不是什么“音乐附小”的学生，而是孤儿。老音乐家不为名不为利，长久以来一直收留一些无家可归的孤儿，不仅照料这些孤儿的生活、读书，而且还教他们音乐，把他们培养成为音乐家，培养成为长大后能够自食其力并且对社会有用的人。小孤儿和长大后的音乐家都不叫老音乐家为老师，而称他为“父亲”。因为，他真的像父亲那样，以父亲的心、父亲的责任、父亲的严厉和父亲的慈爱来培养这些无家可归的孤儿。那些长大成人后的音乐家还常常回来帮助“父亲”培养新的一代，他们还将自己收入的一部分交给“父亲”，让“父亲”有能力来继续这样的事业。老“父亲”的事业不仅是感人的慈善事业，而且也是继承泰国音乐的伟大的文化事业。为此，泰国公主对老“父亲”的事业非常鼓励，特地捐赠这间我们看到的房屋给老“父亲”作为音乐教室。

老音乐家是泰国孤儿的父亲，老音乐家的事业是泰国音乐的福音。而且，泰国人更有一位民族和文化的“神”，那就是国王H.M. Bhumibol Adulyadej。如果告诉读者泰国现任国王留学美国期间，曾研读音乐专业，大家一定吃惊不小。据说，泰国国王上知天文，下知地

理，知识渊博，而且平易近人。在闲暇时，还时常作曲。我的世界民族音乐音响库中就有他的作品，一首是以爵士音乐的风格创作的吉他独奏曲《飘落的雨滴》，另一首是以欧洲古典音乐风格创作的管弦乐曲《什么时候》。因此，泰国孤儿有这样的“父亲”，泰国音乐有这样的福音，要归功于泰国有一位人人爱戴的国王。

那是阿拉伯人的心声，他们为真主而歌唱

巴基斯坦是印度的邻居国家。巴基斯坦有百分之九十五的人是伊斯兰教徒，所以有“清真之国”的称谓。因此，信仰是人们生活和生命中的主要内容，在巴基斯坦国徽上用国语乌尔都文书写的格言中说：信念、同一、戒律。我们在大量的巴基斯坦音乐里可以听到这样的精神和语句。

在“清真之国”里，信仰几乎占据了信奉伊斯兰教人们的所有的时间和空间。伊斯兰音乐的形成与它的文化的诞生是同步的。那是在公元622年9月20日，先知穆罕默德举行了圣迁，在亚斯利布奠定了伊斯兰文化的基础，在这以后，伊斯兰教的人们就把阿拉伯音乐称作为伊斯兰音乐。从音乐上讲，阿赞的诵歌有着大体一致的风格和旋律，而且，往往以不带颤音的高音男声演唱。这类音乐由于它强烈的风格特征，对世界许多国家和民族的音乐产生了很大影响。在近代的欧洲古典音乐作品，我们常常可以听到不少带有阿拉伯，或者也可以说是伊斯兰音乐元素的旋律。

在许多歌曲中，我们可以听到对阿拉的赞颂。在这首吟唱中，歌手唱道：

阿拉是多么地伟大
我可以宣誓
上苍人间没有上帝只有真主阿拉
我可以宣誓
穆罕默德是阿拉伯的先知

来吧祈祷的人们
来吧救世主
阿拉是多么地伟大
我宣誓
没有上帝只有真主阿拉

我在美国学习世界音乐的过程中，接触了不少各民族中的宗教信仰的内容。虽然我是一个无神论者，也没有足够的灵魂觉悟和精神境界去信奉宗教，可能是史无前例的无产阶级“文化大革命”的洗礼彻底洗掉了那些觉悟和境界，但是，对于音乐在人的心理、感情和信仰活动中所起的作用和力量，我是始终是有强烈感受的。特别是当我在聆听中东地区的阿拉伯音乐时，自己常常会有一种难以名状的感受。比如，以下的这段器乐前奏曲和接下来的萨伯利兄弟的演唱，让我联想起印度诗人泰戈尔《鸿鹄集》中的一段诗，诗句写道：

兄弟啊
你可知道天堂在哪里
天堂没有起点
没有终点
天堂也不是什么国家
由于前几世行善积德
我终于诞生在
大地母亲的怀抱里
所以
天堂今天就体现
在我的身体里
在我的爱和柔情里
在我的心的叹息里

在我的生存的欢乐和苦难里
天堂以常新的色彩
游戏于生和死的波涛上
天堂在我的心里找到了它的家
在我的歌里
找到了它的旋律
它在充满天空的欢乐里
寻找着我
因而号角
在大地的四角吹响
在七海上回荡
因而鲜花盛开
在瀑布里和森林绿叶里
都有快乐的骚动
天堂已经降生
在大地母亲的怀抱里
这些消息在风中扶摇直上
发出愉快的反应

著名的萨伯利兄弟演唱组有一首歌叫《我的灵魂》。歌词中有这么几句话：

真主阿拉
您的光辉无处不在
您的形象无处不见
您的存在是生命的证据
您的身躯是真理的胸膛
您是生活的秘密

您是伊斯兰的希望

最后给大家介绍一个“卡互利”男声合唱团。这个演唱团的主角有一个很长的名字，叫做努斯拉塔·法泰·澳利·坎。那是1994年的一天，我在华盛顿大学图书馆看书，一位美国同学叫我一起去听一场演出，她告诉我是某某人的合唱团，非常难得的机会。当时，我并不知道某某某是谁，只觉得看书累了，既然说是难得的机会，那么就去看看难得到什么程度。演出就在音乐学院演奏厅，我们到那里时，演奏厅里挤满了人，这倒真是很罕见的。我在华盛顿大学三年，从没有见过这么多人来听音乐会。挤进人群，见舞台上已经坐满了不少身穿白色服装的阿拉伯人，旁边的人告诉我，这些都是合唱团成员，他们是巴基斯坦人，坐在左边的胖子是领唱的。没有多久，演出开始了，先是一段小小的台式手风琴弹前奏，之后那胖子开始领唱，然后加进来了合唱，他们一开始演唱，我就被完全吸引住了。那种声音、那种风格、那种精神状态、那种真挚感情、那种气氛效果，是我从前没有听过和没有经历过的，直到现在，我依然忘不了当时受感动的演出场面。之后不久，我去音乐店，在陈列柜上看到了那个领唱胖子的形像在一张CD封面上，我一看有好几张他的CD片，都是在法国演出时录制的。我很喜欢他的演唱，因此没有犹豫就买了两张。回去一看介绍，才知道这胖子在世界音乐舞台上非常有名，他就是努斯拉塔·法泰·澳利·坎。没有多久，我又在学校的走廊上遇见到他，我问他是否又要来演出。他说，学校请他和他的几个助手来开课教唱一年。非常遗憾，那年的秋天我要去肯特大学继续博士学习，没有机会上他的课了。在我购买的CD唱片的介绍中有这样一段话：“没有一个人的名字更能被人们敬仰到像努斯拉塔·法泰·澳利·坎那样，他是通往成功的国王，他是在人格、名誉和音乐之间作出最佳平衡的典范。”有过一个传说，一天他上台演出，正当要开始时，他起身离开了舞台，因为他那时还没有找到音乐的灵魂。他告诉大家，他只为真正的音乐而唱，否则宁愿不唱。从这个故事反映了一个伟大艺术家对艺术的虔诚和一个伊斯兰教徒对心灵的真挚。

沙漠月夜下的阿拉伯风格舞、骆驼帐篷边的《天方夜谭》

阿拉伯题材同样也是西方音乐创作中的热门主题。舒曼这位德国作曲家曾经也以阿拉伯的音乐风格为特征写了一首钢琴作品，这首曲子叫*Arabesque*，即《阿拉伯风格》，作品写于1839年，编号为作品18，C大调。Arabesque原来指的是阿拉伯的一种建筑中的装饰，用这个词来作为曲名，有“美丽的装饰”的意思。

大家熟悉的柴可夫斯基是一位典型的民族音乐学派的俄罗斯作曲家，他的音乐创作受益于俄罗斯民间音乐，同时他对外民族的音乐同样也热爱。1892年，柴可夫斯基根据德国作家霍夫曼的童话《胡桃夹子和耗子王》的剧情，创作了一部二幕芭蕾舞剧《胡桃夹子》，之后，又以此舞剧的音乐编成了交响组曲。在这部交响组曲中，有一段就是叫作《阿拉伯舞》，表现糖果仙国中的“咖啡”。以英国管演奏的东方旋律，具有明显的异国风味。不断重复、不断变奏的单调旋律音型，使人联想到孤寂的沙漠中，月夜陪伴着骆驼，帐篷陪伴着阿拉伯人的情景。另外，印象派作曲大师德彪西也曾以阿拉伯为题写下了两首《阿拉伯风格曲》。

阿拉伯风格被运用于西方管弦乐作品的典范要算是俄罗斯作曲家里姆斯基·科萨科夫的交响组曲《天方夜谭》。《天方夜谭》也称“舍哈拉查德”，是1888年俄罗斯作曲家里姆斯基·科萨科夫根据阿拉伯民间故事集《天方夜谭》为题材写成的。故事讲的是苏丹王沙赫

里亚尔多疑而残暴，每日娶一新娘，而于第二天便杀掉。宰相的女儿舍哈拉查德不忍，因此就来到宫中嫁给了苏丹王，她每晚给苏丹王讲一段生动的故事，连讲了一千零一夜，暴君终于被感化，不再杀死妻子了。交响组曲《天方夜谭》分四个乐章，音乐非常具有东方阿拉伯色彩。十年之后的1898年，法国作曲家拉威尔也根据同一题材创作了管弦乐作品《天方夜谭》。

作曲家以亚洲一些国家为主题，创作了不少东方风格的作品。穆索尔斯基被誉为是追求民族艺术理想的俄罗斯音乐家，他的著名作品有管弦乐《荒山之夜》、《展览会上的图画》等；同时，他也曾根据东方波斯音乐的风格，写过一首管弦乐作品《波斯奴隶之舞》。以波斯为题而作的还有凯特尔比作于1920年最著名的作品的《波斯市场》。普契尼的著名歌剧《蝴蝶夫人》以东方音调表现东方主题，即美国军人与日本姑娘之间的爱情故事。沙利文的二幕轻歌剧《日本天皇》于1885年在伦敦初演，剧情表现了日本天皇命皇子娶妻的故事。明库斯于1877年作有《印度寺院的舞女》；普赛尔于1695年创作了独幕歌剧《印度女王》；拉莫在1735与1761年间也曾以印度为题材，写下了四幕歌剧《优雅的印度》；布瓦尔迪厄在1800年创作了歌剧《巴格达酋长》；帕里在1916写下了宗教合唱《耶路撒冷》；还有布洛赫的《以色列交响曲》等等。

田野札记三



节奏中语言的信息、鼓乐里神的象征

音乐是怎么起源的一直是人们探索的问题。《尚书·舜典》中说："击石拊石，百兽率舞。"这段文字说明节奏和敲击伴奏舞蹈是音乐最初的形式。虽然这只是音乐起源说的一种，但它非常具有说服力。节奏和敲击不仅是音乐的最初形式，也是音乐的最重要的形式。

非洲音乐就是保持和发展了这种最初的和最重要的音乐形式。非洲音乐的特点就在于它的节奏性和乐器的敲击性。节奏是整个非洲音乐的主题，表现这一主题的载体就是鼓。非洲的鼓是其音乐中最重要的乐器，不同地区、不同部落、不同场合所使用的鼓都不一样。鼓的形状多种多样，有圆锥形、圆柱形、半圆形、中段突出或者顶部呈碗状形态，还有形态类似高脚杯、或者花瓶形状，甚至还有方形的等各种样式，大小尺寸各不相同。不仅有单面敲击的鼓，还有双面演奏的。演奏时，既可以用槌子，也可以用手指、手掌，或者槌子和手并用。在伊加达，有一种特别的鼓，是筒形的陶制鼓，它的发声不是靠动物的皮膜的敲击来产生声音的，而是以敲击中产生的空气振动来发声，因此这种鼓的声音很特别。鼓演奏的形式也是多种的，在非洲大多数情况是合奏，数个人在一起，几个鼓按照不同的节奏点和节拍模式同时演奏。

鼓作为乐器当然是它的重要的功能，但是它也是一种语言、信号交流的工具。例如，有一种叫做Talking Drum，即说话鼓。这种鼓的功能就是替代语言来表达和交流人们日常生活的信息。人们对这种鼓的节奏长短，鼓点多少，鼓声强弱等都有类似语汇和语法那样的规定。演奏

者右手以鼓槌敲击鼓面的不同部位和左手安放在鼓面的不同部位，使得鼓发出不同的音调。非洲不少民族和地区的语言是音调语言（Tonal Language），因此，人们利用鼓的不同声调来模仿语言的声调，加上模仿语音的重音、节奏和特定语句，这种鼓具有了传递“语言”的功能，也因此称之为“说话”鼓。每个地区、家庭或个人有专门的说话鼓的Code（密码），使得鼓乐具有民族性、地区性、家族性和个人性。

利普斯在其《事物的起源》中告诉我们，在许多真实的生活场景中，特别是在那些山区、丛林地带，人的声音传递信息总是微弱的。因此，以人为的工具代替声音是必然的发展，这样可以扩大范围，使所有要传知的对象都能听到。西班图人为此发明出一种使用信号管的复杂通讯系统。苏丹东部和喀麦隆北部则使用信号笛。喀麦隆的伍特人，南美的泽瓦人和卡里布人、加罗林群岛和阿默勒尔蒂的岛民们，都用号角和螺号来召集群众，鼓舞战斗的武士。另一种听觉的通讯工具是木槽鼓或信号鼓，这是西非、南美和新几内亚那些简单农业社会的文化特征。它是将整棵树或一段树干中间挖空，留下两端，上面留下一条长而狭的槽，可以插入一个或几个鼓槌。由于鼓槌大小和鼓手所用力量之不同，可以发出高低不同的声音，结果便有可能发展出无穷无尽的密码系统。

这种信号鼓也有较小的，或者是具有不同的形状（如某些非洲部落的鼓作盒子形状）。法属赤道非洲乌班吉河一个部落一班达人有两种显著不同的鼓。第一种叫“林加”，是大树干做的鼓，放置在四足架上，用两根大小不同带有硬橡皮头的棒敲打。这种鼓主要用于村庄之间的通讯。第二种叫“奥克朴罗”，较小，呈圆锥形，用手或一根轻棒敲打。它主要是在部落举行埋葬仪式时作伴奏之用。

鼓发出各种信息，或具有仪式的性质，或宣布即将出猎等当前大事。当时，有一个欧洲探险者进入尼日利亚一个村庄，事先就响起了强有力的鼓声。它通知所有能听见的人说：“到市场来吧，不要怕，来吧！白人在这里，要对你们说话，不是谈战争的事，来吧！”几英里内都能听到鼓声，隔一定时期重复一次，保证每人都有机会听懂。这种大

鼓规定要安置在市场中心，所有重要消息都从那里传播给全体居民。

鼓乐不仅是非洲人交流表达功能的重要形式，中国少数民族的高山、佤和苗族所使用的木鼓音乐也是另一个音乐的交流表达的典型例子。秦序在其《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》一文中叙述到，许多地方高山族木鼓以通讯为唯一的功能。佤族木鼓首先也是一种信号工具，用于报警、军事以及重大的集体活动。苗族鼓也用于通讯，平时不允许乱动，遇到祭鼓或战斗时，用来传递信息召集群众。鼓声的缓急强弱都有规定，一声为有事召集，二声为催促，三声为立刻开会，这称为“击鼓三通”。

鼓的作用与宗教信仰也有特别的联系。在尼日利亚，不同种类的鼓规定用于特定的崇拜活动。例如，Igbin是一种垂直单面鼓，有木制的脚来支撑鼓身；Dundun是一种有音高的鼓；Bata为双头鼓，一大一小，音高不于等。这些鼓各自都有自己的“神”，例如Igbin鼓是专门为朝拜Orishanla“大神”所用的。恩凯蒂亚在其《非洲音乐》中说道：“在一些社区，还可以看到鼓的其他作用，特贝是用于非语言通讯，把特定的鼓用于象征的目的。比如，阿肯族的埃维埃擦鼓据说是用一模仿豹的咆哮，因而演奏它是为了赞美国王的权力和威严。

我曾在课堂音乐录像中看到过一个非洲某一个部落演奏鼓乐的场面，充分体现了鼓在非洲的权力、威望和地位的象征意义。某一个村寨制作了几个新鼓，为了庆祝这些鼓的诞生，成千上万的村民聚集在一起欢庆。鼓被高高地悬架在鼓塔上。按照习俗，这些新鼓在村寨之长没有“剪彩”开鼓之前，没有任何人可以去碰它们。当寨长敲响了第一下鼓声之后，所有的人一片欢庆歌舞，场面非常激动人心。

在同一内容的课堂录像中，我还看到过另一种情形。这是一个葬礼，至少有数千人排着长队，唱着哀歌向墓葬地走去。在行进过程中，人群中高高地托举着几个巨大的长鼓，说是这几个鼓要随着那位有权势的死者一起埋葬。场面之大和悲壮，非常令人感动。最后，葬礼人群到达了目的地，在缓缓的鼓的节奏声中，人们唱起了哀歌，歌词大意是：

生命已经结束，死神终于降临；
它残忍地将生灵与父母、亲人和所爱的人分离；
这是命运和归宿，它总在那里。

恩凯蒂亚在《非洲音乐》中举了这样一个例子。在坦桑尼亚的苏库玛兰，一个酋长去世时，在葬礼中就有几个奏乐阶段，其目的是要起到各种戏剧性作用。宣布葬礼开始时要击鼓，因为同酋长官邸有关联的鼓能够更有力、更富于戏剧性地向社区宣布这一讯息。据汉斯·柯利叙说，酋长死后，安葬的准备工作就包括将大鼓，即“卢加雅”鼓（lugaya）或“米朗果”（milango）鼓推倒在地，在酋长遗体被运往墓地时，就敲起“依泰梅罗”（itemelo）鼓。听到鼓声的人都明白，酋长死了。鼓声一响，消息就传开了。

新酋长继位时，演奏另一种不同的音乐。这一仪式的各个阶段也用音乐来划分。新酋长刚从新宫出来，一个传令官就唱起这支歌：

卡瓦汉扎，你这只美丽的小鸟，快出来，让大家瞧瞧。

然后向他提出许多正式的问题，每个问题结束时都用鼓点来加强一下。酋长和随员立即登上一个靠近鼓架的平台，接受人们的欢呼。当正式宣布新酋长即位时，用鼓点命令人们安静下来。当演出战争题材的歌舞时，酋长暂告退席，过一会儿后再回到举行仪式的现场中来。他回来时，仪式中的音乐达到了高潮。然后一个一个地禀报他先辈所在部族的名称，每禀报一个就击鼓一次以加强效果。而且，当报到一个部族时，它的族员们就翩翩起舞，并且舞到酋长面前，挥舞长矛，以示忠诚，然后归队。

我们从中可以看到，在非洲，音乐和社会的关系非常紧密，特定的音乐形式、表演内容、演出的场合、参与者的规模等都必须符合特定的需要。正如以上所述，祭神专用的鼓不得用于其他地方；向国王献演的

乐器就不可用于普通百姓的演出；在某些场合可以用大规模的音乐表演活动，而在另一场合则只能用规模较小的合奏来演出。同时，音乐活动的时间和季节同样也有规定。夜间击鼓演奏为合法活动，但是在白天只有假日才能击鼓。如果一个村寨有丧事，哀期将持续三个月，那么寨民们在此期间一律不许击鼓和舞蹈。也有的民族每年丰收节开始之前得禁鼓三周。

对于非洲所具有的特殊社会价值和功能，我自己也有经历。1996年春天，肯特大学“世界音乐中心”从非洲买了六个鼓。鼓运到之后就安放在“中心”内。但是，鼓在运输箱内放了三个星期，原封不动，没有打开。运输箱很大，占地面积很大，给“中心”的活动带来一定的不便。我问非洲音乐教授卡扎第，为什么还不打开；他说，要挑选一个特别的日子，举行一个隆重的仪式才能打开。大约又过了两个星期，我在学校遇到哈林姆教授，一位国际著名的埃及籍美国作曲家。哈林姆教授平时很少来学校，我问他今天怎么来学校，他回答，卡扎第教授请他来主持这批新买的非洲鼓的开封仪式。这件事情给我的印象很深，对鼓的膜拜和对鼓赋予的象征意义不仅仅只是非洲村寨部落人民的习俗，而在非洲任何社会阶层中都具有相同的价值和功能，包括生活在非洲以外的非洲人也同样。

乐器是人类音乐生活中的最主要的表现手段，它不仅模仿人类的歌喉，而且进一步发展了人声歌喉所不能表现的范围，使得人类能够自由尽情地来描绘他们那丰富而又复杂的感情世界。另一方面，也由于乐器是物质的，它的物质性使得我们有可能从发掘的历史遗物中来找回那些消失了千百年的声音艺术。同样，也由于它的物质性，它与特定的地理、文化、社会等因素紧密相联，构成了不同民族不同乐器的不同特点。

“拇指钢琴”：非洲音乐的灵魂

由于非洲民族、人种和部落复杂，加上语言、习俗和信仰的交融互通，以国家和地区来叙述比较困难。为了便于叙述，也为了使得读者能对非洲音乐文化有整体的了解，我将以类别进行讲述。

我们先从非洲的乐器讲起。一件很出名且具有代表性的非洲乐器叫Mbira，发音为“姆必拉”，由于是用双手拇指弹拨演奏，也由于它固定在共鸣箱上的铁条震动发音，所以也称作为“拇指钢琴”。它是津巴布韦音乐文化中最重要的乐器，在欧洲白人到达非洲前，这件乐器就早已存在了，随着流传，在许多非洲地区都可以听到它的音乐。

我个人很喜欢“拇指钢琴”。这件乐器有多种形式，最常见的是以数根制作过的铁条，按长短比例排列在一个开口的空心干葫芦上，这个葫芦壳也就是共鸣箱，也有木盒、木板或罐子等作为共鸣箱。铁条也就是发音的琴键，尺寸大小不同，铁条琴键的数量也就不同。通常最长的键是最低音，比如是“多”，那么，“多”右边的键就是“来”，“多”左边的键就是“咪”，如此左右往返构成音阶。音律也不尽相同，五音、六音和七音不等。“拇指钢琴”分单排和多排琴键的不同种类。单排者大约有5至20个琴键不等，8至12者最常见。可以是双排，也可以最多到三排琴键。最大的“拇指钢琴”有40余个琴键之多。不少“拇指钢琴”上还会松松地安上两三个啤酒瓶的铁盖子，这些盖子随着琴键的振动产生一阵阵沙沙的声音，很有意思，非常有节奏的效果。我们可以想象，这乐器早在欧洲人来到非洲之前就已经有了，那么啤酒瓶

上的铁盖子无疑是殖民主义的“文化遗产”了。“拇指钢琴”不仅是独奏乐器，它也常常和其他乐器一起演奏组成乐队合奏。在肯特大学读书期间，一支小有名气的加拿大“拇指钢琴”乐队曾前来学校表演。这个乐队由两架“拇指钢琴”、一把吉他和一架鼓组成。他们边唱边演奏，演唱的内容很广泛，从个人的爱情故事，到部落村寨的历史等。

有关“拇指钢琴”，我有一段难忘的个人经历。有一年，我去密西根湖畔的芝加哥大学，在校园附近博物馆旁的公园里，我听到一阵音乐声，当时我非常兴奋和激动，因为这琴声非同一般，我猜想这音乐一定是出自非洲最著名、最有特点的乐器“拇指钢琴”。当眼睛证实了听觉是正确的时候，我是多么地高兴。我看见，一位高高瘦瘦的黑人乐手，在校园博物馆的小湖边，极为自娱自乐地弹奏着“拇指钢琴”。待他一曲完了，我上前去攀谈。黑人乐手叫马斯，他得知我不仅熟悉非洲乐器“拇指钢琴”，而且还是研究世界音乐的博士时，就像老朋友一样开始和我交谈了。我问他，对“拇指钢琴”被认为是非洲音乐的灵魂这一说法怎么看。他告诉我说，这是真的。虽然“拇指钢琴”的结构很简单，几跟铁条安置在木盒或干葫芦壳制成的共鸣箱上，以左右手指弹拨演奏，但是，在非洲，人们把它看成是重要表达心灵的媒介。所有的喜怒哀乐、歌唱舞蹈，或叙述或冥想，都可以用它来作为依托。马斯说，尽管他生长在美国，但血液和感情依然是非洲的。因此，他只能在这件来自非洲的乐器上，寻找到自我，在“拇指钢琴”的音乐声里，回味祖先留传给他的歌。

我被他的心里话所感动。在这静静的公园小湖旁，他既不为钱，也不为听众。他要的是什么？要的就是不断地弹唱那些只给自己听的歌，因为那曲调和歌声会带给马斯许多个人的故事、动心的感情、复杂的心理，以及黑人这个种族苦难的历史。我感谢多年来所学到的有关非洲音乐、非洲历史的知识和美国黑人的文化。此时此刻，我能理解马斯。马斯请我和他一起合影留念，并且说，把他的琴声带给中国那些他未见过面的朋友们。我很有些感触，一个完全不同肤色和不同文化的美国黑

人，由于音乐，他会向我这个陌生的中国人讲述他内心的寂寞和感情。音乐的作用真是有点奇异。

关于“拇指钢琴”的知识是我在华盛顿大学的《世界音乐文化》的课程中学到的。“拇指钢琴”主要流行在津巴布韦的马绍纳民族中。马绍纳民族把“拇指钢琴”看作是他们生活中的重要物品，甚至看作是祭品。“拇指钢琴”音乐的主要特点是“重复”，但不是机械地简单重复，而是带有变化的。不熟悉“拇指钢琴”，不容易欣赏到它的旋律线条，因为旋律是隐伏在“内声部”之中的。音乐的旋律就是在不断被拨动的铁条中产生的。虽然没有太大的音型和节奏变化，但是同样的音型和节奏却是可以从不同的角度来聆听的，也就是说，“内声部”旋律可以按照不同的理解穿越在这些不断重复的音符之中。这也就是为什么“拇指钢琴”乐手能够不断地重复演奏而不觉得枯燥、乏味。因为他们认为“拇指钢琴”就是一件为具有创造性才能的演奏者和听众所存在的艺术。

马绍纳民族有一种风俗仪式叫做Bira，它是一种祭祖的活动。马绍纳民族认为一个人的祖先虽然早已经过世，但是他依然与活着的人有交往，而且还会有影响。因此，活着的人必须与祖先保持一种良好的关系。生病或突然死亡等不幸就是祖先对某人或某一家庭的召唤。为了表示感恩，马绍纳人需要举行Bira仪式来对祖先进行祭祀活动。在这个活动中，“拇指钢琴”承担着非常重要的作用，它是在世的人与祖先交流的媒介。也因此，一位优秀的“拇指钢琴”演奏者，一首合适的音乐作品，都将对整个仪式起着至关重要的作用。只有“拇指钢琴”的音乐进行得顺利，相互间的灵魂才得以沟通。

我想这也就是为什么马斯会独自一人在宁静的公园中拨弹“拇指钢琴”，他的感情和思绪能够这样投入的原因。

在认识马斯之前，我已经有了一架“拇指钢琴”，一架小型的，只有7个琴键，在华盛顿大学旁大学街上的一家世界艺术收藏品店里买的。由于纯真的手工“拇指钢琴”比较贵，我买的是一个带有一点工艺

风格的那种。与马斯邂逅之后，我心里已经想好了，一定要买一个纯正的手工“拇指钢琴”。不然，没有办法真正体现“拇指钢琴”的功能和精神。

之后，我真的有了一个机会见到了来自津巴布韦的纯正手工“拇指钢琴”。我是在西雅图百老汇大街的一家新开张的非洲马里国际艺术品店中发现的。百老汇大街是一条西雅图的老街，由于褪去了昔日曾风流过的光彩，那里现在成为了美国“另类”风格的年轻人的领域。所以很少有东方人在那里经营和观光的。中国人对于“危险”是最敏感的，因此更不会有人进入一家在“另类”风格的大街上的黑人经营的店家。当我走进这家非洲艺术品店时，老板没有招呼我，老板娘看了一眼之后就埋头在柜台里。我一边观看各种物品，一边在注意是否有乐器。我突然眼睛一亮，看见一排非洲鼓悬挂在墙的上方。我兴奋地走过去，一件东西让我头脑一下热了起来，它就是纯正的手工“拇指钢琴”。我急着找价格标签，想看看我能否买得起。结果没有找到，于是，我就去问老板这个“拇指钢琴”卖多少钱。当黑人老板听到我称呼这件乐器Mbira时，用惊奇的眼光看着我问怎么知道它叫Mbira。我回答说，我不仅知道这叫做Mbira，而且我还知道这件乐器不是马里出产的，而是津巴布韦的乐器。我还说，我对他店里的另外一些乐器也都熟悉，如Kora（一种像中国古代箜篌的弹弦乐器）、Talking drum（说话鼓）等。他顿时有一点刮目相看的意思。他告诉我，“拇指钢琴”的确是来自津巴布韦，因为许多人喜欢，而马里不生产，所以他是托人从津巴布韦带来的。然后，他就开始津津乐道地告诉我他是怎么样经营的。过了不多久，他突然问我是从哪里来的？做什么的？怎么会知道乐器的？我告诉他，我是中国人，音乐学、世界音乐研究是我的专业，我是研究音乐人类学的博士。他恍然大悟，立刻告诉我他叫Sambou Sissoko（沙姆博·希斯科），并且说他喜欢中国人，愿意和我交朋友，并且大声告诉他妻子Carol（卡罗）说，Mr. King（我告诉他我的英文名字）想买的东西全部打对折。我当然非常感谢，并且买了不少东西，包括Mbira、

Kora和Talking drum等。

后面一件事让我很感动。希斯科请我去他的内屋储藏室看他收藏的物品，我发现了一个大型的非常“原始”风格的“拇指钢琴”，我问他出售的价格，他说150美元。我觉得太贵，但没有表示这个意思，只说喜欢，但是没有带那么多钱。希斯科爽快地说，如果真喜欢，就带回中国去，到时候再寄钱来。说着，他就拿了一个口袋要包装起来。我赶紧说不行，非常感谢他的心意，还是等下次带来钱再买。美国人对人的信任是我在那里生活多年的一个深切感受，信任体现了美国社会的进步和文明。终于有了一件纯正的手工“拇指钢琴”，而且还与希斯科交上了朋友，“拇指钢琴”不仅让我进一步了解了非洲音乐，而且还带给了我这些不平凡的经历。

马达加斯加岛屿上迷人的竹筒琴

我曾就读的华盛顿大学音乐学院有一个规定，每年都需要请一位国际著名的音乐家或音乐学者来学校讲学，为期为半年或一年。1991年，学校请了一位伊朗的波斯音乐家；1993年请来的是活跃在美国的柬埔寨音乐学者萨孟塞；1994年春天，著名的阿拉伯歌唱家努斯拉塔·法泰·澳利·坎被邀请到学校讲学。1992年，学校请的是一位著名的马达加斯加音乐家兰达菲桑·希尔维斯特尔（Randafison Sylvester）。希尔维斯特尔1928年出生于马达加斯加东海岸，1960年赴意大利学习音乐和乐器制作学，之后，一直活跃于欧洲音乐舞台，曾在威尔士音乐节中获得大奖，现任马达加斯加首都文化博物馆馆长。我随希尔维斯特尔学了一年的马达加斯加音乐，学得不错，希尔维斯特尔对我很欣赏。一年学期结束时，他非常慎重地送我一件珍贵礼物。这段有意义的经历，不仅使我对马达加斯加音乐产生了兴趣，而且还产生了一定的感情。所以，在这里向读者介绍我在学习马达加斯加音乐过程中的体验和经历。

希尔维斯特尔送我的珍贵礼物是一件乐器。如果大家听了这件乐器演奏的乐曲，一定会喜欢它迷人的音色和旋律，但判断它是一件什么样的乐器可能会有困难。因为它听上去很像琵琶或吉他。声音有一点相似，但乐器的形制却是完全不同。这是马达加斯加乐器，叫它“瓦利哈”（Valiha），根据它的材料、形状和演奏方式，我们可以称它为竹筒琴。这件乐器是马达加斯加最有代表性的乐器。

马达加斯加是一个大岛国，排在格陵兰、新几内亚、加里曼丹（即

婆罗州）之后列为世界第四大岛，它比许多欧洲国家还要大。这块岛屿的地理形状非常像人的左脚掌。和别的民族和国家一样，音乐是马达加斯加人生活中的非常重要的内容，人们以演奏音乐来表达他们的喜悦、悲哀、欢乐和忧愁。

前面提及的“瓦利哈”琴的身躯即共鸣箱是用竹子做的，一方面因为马达加斯加出产大量的竹子，竹子成为了当地的主要原材料，另一方面是因为“瓦利哈”琴制作结构、演奏方法、声音效果都很特殊，所以，它成为了马达加斯音乐文化中最有代表性的乐器。“瓦利哈”琴大约1.4米左右长，类似搪瓷茶杯那样粗。一般的“瓦利哈”琴为13根琴弦，按照琴的大小，琴弦可以增减。这些琴弦的头尾被固定在竹筒的两端，围绕竹筒一圈，按照音的高低，琴弦被一块块很小的竹段分隔成长短不一。这些小块的竹段，在音乐上我们称之为琴马，因为琴弦是架在上面的，有点像骑马。有时人们也称琴马为“桥”，说起来也有一点道理，因为，许多琴马的形状的确也是很像桥。竹筒琴是以双手抱着琴筒演奏的，所以，琴弦的安排也和别的乐器不一样。不像大多数的乐器的琴弦是按照音阶顺序排列的，而“瓦利哈”琴最低的音在中间，也就是最长的弦，然后左右排列，有点像“拇指钢琴”的琴键安置。演奏的方法也很有意思，不同的手指分别弹拨特定的琴弦，像小提琴演奏一样，根据不同的音高，设有1把位、2把位等，很有一点道理。在“瓦利哈”琴上，不仅能够流利快速地弹奏单音旋律，而且还可以弹奏双音以及和弦，因此，演奏技巧还是很复杂的，因此“瓦利哈”琴的音乐风格、音响效果丰富多彩。

由于我努力，“瓦利哈”琴学得好，希尔维斯特尔在学年结束离开华盛顿大学时，送了我三件礼物：这第一件礼物是一架他自己制作的“瓦利哈”琴。从1992年至今的10年间，我曾闯南走北，舍去了大量“身外之物”，带回国的东西都是我觉得的“珍品”，其中包括了希尔维斯特尔送我的礼物，这架“瓦利哈”琴安放在我个人的“家庭乐器陈列馆”中。第二件礼物是一盒他为我录制的“瓦利哈”琴音乐带和一盘

他在美国录制的CD唱片。最后一件是希尔维斯特尔将他上课的讲义即马达加斯加音乐资料留给了我。我非常激动和感谢。他说，我是他在美国所教过的最好的外国学生，希望我能继续保持练习，有机会将“瓦利哈”琴和马达加斯加的音乐介绍给中国朋友。现在，我是一半惭愧、一半高兴。惭愧的是我没有能继续保持练习“瓦利哈”琴，而高兴的是我有了机会把从这位马达加斯加音乐家那里学到的知识和经历与读者们一起分享，将丰富多彩、优美动听的世界各民族的音乐和文化介绍给热爱音乐的同仁们。

非洲欢庆歌舞中对天、对地、对神、对生命的崇拜主题

一位学者在其著作《祭舞神乐——民族宗教乐舞论》中这样写道：一层神秘的面纱，遮掩着云南少数民族乐舞那扑朔迷离的神姿魔影。那里，仅仅是对天高、地厚、日升、月落的感叹？仅仅是对雷鸣、电闪、狂风、暴雨的惊异？仅仅是对鬼神、精怪、死魂灵等虚缈之象的膜拜？仅仅是对彼岸、来世、苦命运等迷朦之境的恐惧？

天是什么？地是什么？日月星辰是什么？

它（自然、社会）是什么？我（个体、群体）是什么？此生彼岸又是什么？

人与动物的不同，正存在于询问这一切的“是什么”和“为什么”之间。生存的本能，求知的本能，孕育了一切文化的萌芽。人最初的哲学意识、科学意识、政治意识、伦理意识、经济意识、审美意识、宗教意识等等，也是在对“是什么”和“为什么”的探究中悄然萌生的。

这样的疑问是一种人类的现象。人类为自己创造了语言，试图用语言来表达我们所有的喜怒哀乐，表达我们对整个的这些天地、自然、人间的那么多的疑惑。我们很快发现，言语是那么的贫乏无力，远不足以表达我们复杂的感情和思虑。然后，我们就在语言字句上加了富有感情色彩的声音，以咏、以吟、以唱来宣叙我们对神秘世界的询问。可是，声音歌唱依然不足以表达那些本质上无法言语的对前世、今生和下辈子的生命轮回的猜想，对宇宙星月、山川江海的不解。最终，我们还是借

助了手足的比划，把想象的、观念的东西化为形象性的、意象性的、象征性的行为来转述我们对人生命题、自然规律的认识。音乐产生了。

事实上，我们并没有创造音乐，而是人类积累了足够的智慧发现了神明赐予我们的音乐，用它来作为对天、对地、对上苍、对生命的敬畏和膜拜的途径。于是，在人们的观念中，音乐就是礼仪、礼仪就是音乐。摩洛哥的《与神共舞》保留了非洲原始乐舞的意义；马里的《生命之歌》叙说“轮回的不是人的生命，而是大地自然，是大地自然的轮回造就了马里人的一代又一代的生命。”

这种对天、对地、对神、对生命的敬畏和崇拜的主题，在所有国家和民族的歌舞表演中都是一致的。然而，不同的民族从不一样的角度和侧面来表达各自的认识和感受。一位来自马里的朋友告诉我说，正如《生命之歌》中所唱的，在他们的民族的观念中，轮回的不是人的生命，而是大地自然，是大地自然的轮回造就了一代又一代的人的生命。在这类朴素的、也是蒙昧的观念下产生的歌舞被逐渐应用到了与生命、生活、生产相关联的任何方面。特别是在非洲，自然地理比较复杂，生产方式不是很发达，相比来说，生存的条件比较艰难，从而，人们创造了各类形式的歌舞来膜拜、描绘、叙述他们的生活故事。比如，埃及是一个沙漠王国，人们生活在占国土百分之九十六的沙漠丘陵地带中，他们最渴望的就是水。每年的6月中起，河水开始上涨，这对尼罗河畔的人们来说，水就是生命的救星、生活的希望。为此，埃及有欢庆的“河水泛滥节”。又例如，在摩洛哥的不少地区，马是他们生活的主要交通工具，因此，每年就有了锣鼓喧天的“赛马节”。金字塔是埃及古文明的象征，几乎成了这个国家的代名词。然而，金字塔不只是埃及有，非洲西部的塞内加尔也有“金字塔”。据说，这种由花生堆建而成的“金字塔”有20多米高，500多吨重，每一座都一样高矮大小。由于花生“金字塔”被盖上绿色帆布，人们把它们称之为“绿色金字塔”。每逢花生丰收季节，便是男女老少前来欢庆的节日。同时，在乐舞歌声中进行堆积“花生金字塔”的比赛。

歌舞在非洲不仅仅是一种娱乐活动，歌舞的功能是多方面的。其中，歌舞者的个人情感、思想与社会的交流作用是现代生活中很重要的内容。恩凯蒂亚在其著作《非洲音乐》中这样叙述，歌舞是一种社交上的、艺术上的表现手段。歌舞能借助于经过选择的动作、姿态和面部表情来表达个人的或社会性的思想或状况。通过歌舞，个人和社会团体能表露出他们对别人的敌意或合作友爱的精神所持的反应，能表示出他们对长辈的尊敬，或对曾向他们表示过良好祝愿的人们表示感激。

在《非洲神话故事》中记载着一位歌舞女神叫做巴斯特，她与太阳神有关，太阳神是她的父亲，她与孟斐斯卜塔之妻、那夫特姆，构成了一组三联神。作为布巴斯梯斯国王的保护神，巴斯特成为非洲埃及的伟神之一。巴斯特保护国王的统治，保护着国王的身体，保护着国王的江山和人民。在布巴斯梯斯，人们对她的崇拜登峰造极。同哈陶尔一样，她是快乐和音乐舞蹈的女神。她给人们带来了无限的快乐，使人们时时生活在快乐之中，还教会人们音乐和舞蹈，使人们的生活时时刻刻地充满着欢乐。她用手中猫形装饰的铁摇鼓，为人们的歌唱和舞蹈打拍子，人们跟着她的拍子唱着动听的歌，跳着欢乐的舞。她也能保护人们的身体健康和生命安全，使人们免受传染病和恶灵之害。如果恶灵来危害人们的生命安全时，巴斯特就用她手中有猫形装饰的铁摇鼓来驱赶恶灵。恶灵对她的铁摇鼓总是心惊胆寒，不敢靠近。在人们定期举行盛大的节庆时，布巴斯梯斯的人们总要来纪念她——这位猫首歌舞女神巴斯特，这是埃及最优雅欢快的节日。成千上万的信徒从全国各地赶到布巴斯梯斯城，参加一年一度的盛大节庆。人们开着窗子，敲着响板，跳着舞蹈，有的乘船游行。人们都沉浸在一片快乐之中，讲着笑话，演着滑稽戏，妇女们站在岸上看热闹，呈现一片欢乐的景象。在预定的那一天，壮观的游行队伍穿街走巷，祝宴随之开始，这时是全年中欢乐热情最高、饮酒最多的时候。

田野札记四


POSTAGE
50
DIRHAM
RAS AL KHAIMA


POSTAGE
25
DIRHAM
RAS AL KHAIMA


MOZART
POSTAGE
1·50
RIYALS
RAS AL KHAIMA


POSTAGE
2·50
RIYALS
RAS AL KHAIMA


SHARJAH
& DEPENDENCIES
الشارقة
3 DH.
موزارت
MOZART


SHARJAH
& DEPENDENCIES
الشارقة
3 DH.
موزارت
MOZART


SHARJAH
& DEPENDENCIES
الشارقة
3 DH.
موزارت
MOZART


SHARJAH
& DEPENDENCIES
الشارقة
3 DH.
موزارت
MOZART

爱尔兰风笛声中的“哀歌”

如果聆听爱尔兰的音乐，读者们会有什么样的感受？相信大家一定和我一样，觉得爱尔兰的音乐其风格在总体上多为忧伤、凄凉。每当聆听爱尔兰的音乐，我总会想到印度诗人泰戈尔《颂歌集》中的一首诗：

离别的悲愁弥漫着整个宇宙，
在天际的天空产生无数的情景。
就是这离别的悲愁彻夜静默地凝望星辰。
由闪烁的星辰，
变成多雨七月的黑暗中那萧萧树叶间的抒情诗。

这是诗歌中的一段，尽管泰戈尔描写的是印度风情，但是那种意境和我们聆听爱尔兰的音乐所给予的感受是相似的。爱尔兰乐器中有一种叫做Low Whistle，可以称它为“低音笛”。这是一件非常有特点的乐器，特别擅长表现忧伤、凄凉的曲调，它与另一件爱尔兰乐器“风笛”的声音非常相似。讲到爱尔兰和爱尔兰“风笛”，我想到在美国与之有关的一些经历。

美国是一个移民国家，但是来到这块新大陆开垦的移民们却永远与自己的故土和文化有着千丝万缕的联系。可以说，在移民国家中，没有一个像美国这个国家里的人们那样念念不忘他们的根源的。19世纪来自欧洲的各移民团体，直到如今21世纪，依然对家乡具有强烈的思念情

怀。他们后来在美国的经历，在美国的生活和政治中的地位并没有改变他们所具有的移民特征。每一个移民团体，诸如爱尔兰人以及其他国家的人，都保持着自己的生活传统和文化特性。

爱尔兰人曾经大量地移民来到美国，这是因为爱尔兰贫穷。多灾多难的历史、贫瘠的自然地理状况、苦难的生活条件，使得爱尔兰人更注重于心灵的倾述，注重于精神的寄托。他们将感情的忧伤和悲哀化为了旋律，将内心的茫然和空寂化为了音符。这就是为什么爱尔兰的歌曲总是那么动听、迷人，是因为那里面有太多的茫然和空寂、忧伤和悲哀。爱尔兰的民间小提琴的弓弦是颤抖的，爱尔兰风笛的气流是伤感的，爱尔兰竖琴的弦丝是揪心万分的。

在这里，我讲一段有关爱尔兰风笛的插曲。1996年夏季的一天，我在西雅图准备年底的博士考试。突然消防车的警报声四起，似乎是东南西北、四面八方全是警报声，消防车一辆接一辆地朝着市中心方向开去。到了收看晚间新闻时才知道，市区中国城里的一个仓库失火。一般诸如失火等民事都是作为最后的新闻节目播放的，然而，那天却是西雅图电视台的头条报道。失火中发生了什么？由于仓库中安放了易爆物品，消防队员在灭火时，仓库突然爆炸，当场炸死了四位消防队员。这是美国消防史上从未有过的惨情。当晚的新闻报道中，克林顿总统等国家、华盛顿州和西雅图市的官员们发表讲话，对死者致哀，并且宣布了为死者举行追悼仪式的时间。几天后，追悼仪式在市中心举行，全城哀悼，在举行仪式的那段时间里，停止市区的一切活动。致哀的人群排成一个长长的队伍走在街道上，最前面是一个庞大的乐队，奏着音乐。这是一个什么样的乐队？奏的是什么样的音乐？我想没有人能猜得到。当时，我在街道旁边观看，当看到乐队和听到他们的演奏时，我万分感动。这是一个不少于一百个人的乐队，一律男子，人人身着爱尔兰民间服装，头戴类似欧洲军帽的帽子，上身是民间上装，下身是爱尔兰风俗的花格子裙子。每一位乐手都手持着风笛，一百多架风笛齐声演奏着一首在欧美很流行的爱尔兰“哀歌”。那种悲泣、哀伤的气氛不仅打动人

心，简直是震撼灵魂。怎么也忘不了那样的场面、那样的音响、那样的悲哀情景。那种感觉一直保留到现在。这是爱尔兰音乐动人之处和风笛魅力的一个真实写照。

爱尔兰的Bagpipe翻译成中文的风笛，从字面上好像看不出有什么联系。有没有道理呢？还是很有点道理的。细心的读者在观看电影《泰坦尼克号》时会注意到，风笛有一个气袋，所以是Bag，这个气袋是羊皮制成的，因为爱尔兰的畜牧业主要是羊。演奏者一直往这个夹在其腋下的气袋里充气，通过气袋中的气流传送到风笛上的管子里。因为有管子，所以是Pipe。有些风笛只有一根管子，有些可以是两根，这些管子可以是双簧，也可能是单簧，如同双簧管或单簧管，气流使得管子中的簧片振动而发声。这一根或两根管子上面有一些音位孔，如同其他吹奏乐器一样，演奏者通过这些音位孔的不同音高来演奏音乐。因此，这（些）管子称之为旋律管。同时，风笛上还有一些别的管子，一管一音，为伴奏管，发出和声性的持续音。所以，风笛音乐听上去协和、丰满。也由于风笛善于演奏短小的装饰音，在音乐作品中，风笛的音响常常被用来描绘田园风味。然而，当风笛演奏抒情、忧伤的曲调时，那种凄凉和悲伤的效果我想是其他任何乐器都难以相比的。

爱尔兰的另一件有名的乐器是竖琴。竖琴的声音是非常优美的，人皆喜爱。竖琴的历史极为久远，在巴比伦时代就有竖琴的记载。我们现在还能看到制作于公元前1250年的埃及木制五弦竖琴的出土实物。中国古代也有类似竖琴的乐器，当然不叫竖琴，而是称箜篌。箜篌有两种，一种是卧箜篌，似琴瑟筝之类；另一种是竖箜篌，似如竖琴。《隋书·音乐志》载：“今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域”；《通典》也说：“竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好之，体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏。”汉唐时期箜篌非常流行，明代后逐渐失传。根据记载和图像，箜篌形状与今天的竖琴很相似，演奏的方式也类同。世界上许多民族有类似竖琴的乐器，前文中提到的Kora也属于竖琴类。目前最常见的竖琴有两类，一种是管弦乐队中使用的竖琴，有七个踏

板，可以有多种变调；另一种是爱尔兰竖琴，体积略小，相对要简单。竖琴是爱尔兰人喜爱的乐器，许多动听的歌曲都用竖琴来伴奏演唱。

有一年，我来到芝加哥市区最繁华的卢普区，那里正在庆贺热闹的街节。街道上摆满了各种小吃点心铺和服饰艺术品摊位，还见到了几个街头画家和即兴舞蹈家，也见到了不少演奏演唱。走到一个耳环首饰铺前，我突然发现里面有一架竖琴。好奇地问女主人，怎么会有一架竖琴在这里。她笑着说，琴是她的。我顿时兴奋了，想请她演奏一曲。可是，因为街上奏乐的大音箱太响，没法弹。她指着摊位上出售的音乐带说，这些是她的演奏。旁边有耳机，我听了几首。演奏得非常好，音乐也很动听。我立即买了一盒。然后，我问她是不是爱尔兰人。她很惊讶我怎么会知道。我对她说，是她的音乐和爱尔兰式样的竖琴告诉我的。

在与竖琴的主人辛迪的交谈中知道，她是来自爱尔兰的移民。移居美国之前，辛迪和丈夫都是专业乐团的音乐家，女儿也唱得一手好歌。像众多的移民一样，来美国是寻求他们的“美国梦”。辛迪说，这块新大陆的确给予了他们一家新生活，但是，这个新生活是以得到什么就必定会失去什么的道理组成的。辛迪不能再在音乐会舞台上演奏竖琴，但又不能没有竖琴来陪伴她的生活。像现在这样小摊经营之余还有机会弹奏音乐是目前唯一的选择。但是辛迪没有抱怨生活的艰难，她从不后悔自己的选择。我突然有一种认识，觉得富裕豪华的生活固然荣耀，但不是美的。美的生活似乎是由那么一点点苦涩、顽强和带有希望的满足所构成的。爱尔兰音乐之所以优美就是因为它的音符所述说的话语中总有些忧伤，这种忧伤是不会让你落泪的，可是，很是缠绕着人心和很难让你不去想它的。因为每一首曲子叙述的都是一个故事。比如，电影《泰坦尼克号》主题歌《我的心永无止境》就是爱尔兰风格的音乐，风笛旋律的前奏给予听众的就是那种优美加哀怨的感受，留给人们的是那永恒的故事。辛迪的竖琴音带也是同样的，她的音乐叙说就是千百万人生故事中的一个。

我买了一盘辛迪自己创作和演奏的竖琴音乐带*The Stirring*。其中有一首叫做*Coming Home*，即《回家》。对于大多数人来说，我们都有家。不论是自己的简单小家庭，还是由许多亲属关联而构成的大家庭，而我们每一个人对“家”的感受和认识却是不尽相同的。家，首先是由血缘或婚姻而建立的，那里是我们生命的一部分，我们生活的重要内容；家，也可以是实实在在的、物质的、有形的，由层楼的高低、平方米的大小、家具的多少组成；家，对于我们中的许多人来说是感情、理想和希望的凝聚；也许，对于有一些人，家可能只是一个形式或称谓，因为在那里什么寄托、关联都没有。然而，家，对于生活在异乡他国的人来说，却是意味着太复杂、太敏感、太富有感情的色彩，也可能这个家是那么的遥远，距离所产生的特殊感情使得思念之情上升为一种理念，从而变得更为抽象。

这就是为什么辛迪称“回家”为“coming home”而不是“going home”。辛迪移民到了美国，在这块新大陆上建立了新的生活。然而，异国他乡的感觉总也挥之不去，不论是自觉还是不自觉地，在她的灵魂深处，辛迪将那遥远的故乡——爱尔兰看作自己永恒的家。辛迪始终与家乡爱尔兰的竖琴为伴，只有在那根根琴弦声中才有了“家”的感觉。

乐曲的主题如潺潺流水，连绵不断。一个乐句接着另一乐句，每一个新的乐句开始的音恰好就是前一句结束的音，因此句句相连构成的“同头异尾”的句法关系，非常恰当地反映了辛迪对“家”所具有的双重复杂感情。这个“家”的主题在整部作品中反复出现，挥之不去。虽然辛迪在美国有了新家，但是这个新家只是那个永恒的故乡的在最大程度上的浓缩。爱尔兰的“家”是永恒的，那里永远是故乡和“根”。可是那个“家”不仅太遥远和抽象，而且也已经失去了血缘的联系和物质的实体，所以“going home”对于辛迪并没有多大的现实意义。因此，在我看来，“coming home”的回家是辛迪站在人生总结的总体意义上的理解，是一种文化和民族感情上的归属。听那旋律是那样的凄

婉、缠绵，那是一种文化感情中的宿命和无奈之声。乐曲中间部分有一段小小游离式的“高潮”，那是一种似有千言万语要向人倾诉而最终不得不由“宣叙”转为“叹息”的语调。

这首缠绵悱恻的乐曲宛如西子湖中缀以睡莲的水面那样平实而朴素，即使多情的风用她那温柔的手从水面上轻轻拂过，你也无法觉察到涟漪下湖水中的那颗不平静的心。这是一种寓激动于平静、寓渴望于安宁、寓热切于欣慰的妙不可言的情感。标题在这里不是那么重要，似乎只是缩减成了一个符号，重要的是旋律中透析出的那种人性、那种爱。我觉得，在这里，乐曲的标题“coming home”是对“回家”最好的诠释。因为一个人无论是多么“伟大”或“渺小”，当他处于“回光返照”的那一瞬间，都会有一种“我终于回家了”的觉悟，那是人生轮回交替时的一个必须的解码。

音乐带*The Stirring*中还有一首是辛迪女儿演唱的爱尔兰民歌，辛迪用竖琴伴奏。歌曲叫做《你不想买我心爱的薰衣草吗？》。歌词大意是这样的：

你不想买我心爱的薰衣草吗？
只花一分钱，你就可以拥有16支正开着花朵的薰衣草。
只要你买过一次，你就会买第二次；
薰衣草能让你的衣裳甜香和光耀。
来吧！所有的女士们，可不要来晚了；
我的薰衣草采自米乔安，一天只摘一遭。
有些花儿大，有些花儿小，
请将它们扎在一起，大小不均才显俏。
就在今早黎明刚刚拂晓，
我在山谷采集了这些心爱的开着花朵的薰衣草。
现在闻一闻你的衣裳和手帕，
薰衣草的香甜将保留一个月都不掉。

你不想买我心爱的薰衣草吗?
只花一分钱，你就可以拥有16支正开着花朵的薰衣草。

我聆听过的爱尔兰歌曲大多不仅曲调伤感，而且歌词内容也体现忧伤情绪。肯特大学“世界音乐中心”的中国乐队里有一位二胡手，一位戏剧学院表演系的学生丽娜。丽娜的爷爷曾经作为传教士来过中国，她从小听了不少中国的事，所以，很希望从音乐中来体验一下想象中的中国。当她毕业离开中国乐队时，为了感谢我对她的帮助，送我一盘音乐带作为纪念。这是一个爱尔兰音乐专集，其中一首歌叫做《不知道今夜什么将留住我真正的爱》。歌词大意是：

不知道今夜什么将留住我真正的爱，
不知道什么能使我的眼睛不往他身上看。
他不知道我的一片心意和痛楚，
但我知道今夜他将不会来和我在一块。
哦！爱是否能让你为我前来?
爱已使我无法等待，
我早已将我甜美的心愿珍藏在心里。
我害怕，你是否会前来告诉我，
你将不能有这样的爱。

在中国还曾流传过两首爱尔兰民歌，一首是*The Last Rose of Summer*（《夏日里最后的玫瑰》）。我依然记得译配的中国歌词：夏日里最后的玫瑰，独自幽然开放，它那些可爱的姐妹早已不在枝头上，也没有一朵蓓蕾，终日陪伴在它身旁，去映照它的红晕，一同叹息忧伤。另一首是*Londonderry Air*，中文翻译成《伦敦德里小调》。中文歌词不记得了，但是旋律至今不忘。因为从小学小提琴的时候，在《霍曼》小提琴教材中就有这首曲调。去美国留学后，看到了它的英文歌

词，第一段的内容大概是这样的：

Would God I were the tender apple blossom,
That floats and falls from off the twisted bough,
To lie and faint within your silken bosom,
As that does now! Or would I were a little burnish apple,
For you to pluck me,
Gliding by so cold,
While sun and shade your robe of lawn will dapple,
Your robe of lawn and your hair's spun gold.

我在美国西雅图也曾遇见过几个小小的爱尔兰音乐家。有一天我在西雅图“公众集市中心”中听到小提琴声，凭着职业的敏感，知道那是出自儿童之手的琴声，还不止一架琴。赶过去看，果然是这样，而且是兄妹三人，正在演奏一首爱尔兰民歌。有意思的是，三人在重复刚演奏完的旋律后，开始了重奏。三人各演奏自己的声部：长子拉旋律，次女拉中声部的伴奏音型，小女拉低音和声的骨干音。效果还相当不错。一曲完后，在场的听众们纷纷鼓掌，长子和次女继续演奏，小女来到了一位中年女子身旁。我猜想这一定是他们的母亲了。于是，我便上前去交谈。从交谈中了解到，这位母亲叫娜拉，拉琴的三个小琴手都是她的孩子，长子叫爱伦，次女叫辛蒂，小女叫丽娜。从小他们跟随外公学拉小提琴。

“他们的外公是职业音乐家吗？”我问。

“不是，只是一个乡村乐手。不过，大家都称他为音乐家。他很得意大家给他的‘头衔’，因为他非常喜欢音乐，尤其是小提琴。年轻时，他还自己制作小提琴。”娜拉答道。

“外公想让他的外孙们成为职业小提琴演奏员吗？”我又问道。

“父亲没有明确说过这个意思。他只是常对外孙们说，希望你们将

来像我那样，大家也都叫你们'音乐家'。" 娜拉带着微笑告诉我。

当我和娜拉女士交谈时，兄妹俩正在演奏一首《加伏特舞曲》。我好奇地又问娜拉女士："这首曲子也是他们的外公教的吗？"娜拉说："哪里！这是学校老师教的。"我很清楚，小提琴的演奏有两个"世界"。《加伏特舞曲》之类属于欧洲的古典音乐。换一句话说，师从于古典音乐的小提琴演奏，必须学习大量练习曲和《加伏特舞曲》之类的经典小曲，但是，从来不拉民间曲调。想反，另一个"世界"的小提琴手们从不在乎什么练习曲，他们演奏的都是自己喜欢的民歌、民间音调。这种情况下，小提琴叫Fiddle了，当然，演奏的方法也有所不同。现在有趣的是，这三位小小街头音乐家把原来"水""火"不融的两个"世界"融合了。

在和娜拉女士交换通讯地址时，我才知道，他们并不住在西雅图，而是住在离西雅图有相当远距离的一个叫安纽克劳的小城镇上。我问娜拉，她是否常带孩子们到这里来演奏。她说，他们不常来，因为孩子们要上学，而且路又远，只有特别的节假日期间，她才会带孩子们出来拉琴。

"我猜想，那么远的路，你带孩子们来街上拉琴不是为了赚几块钱。那么又是为了什么呢？"我又问娜拉女士。

"我只是想让大家听一听，爱尔兰民族有许多很好听的音乐。我们移民来了美国这个美好的国家，愿意和大家分享那些动听的旋律。另一方面，让孩子们认识到，外公教给他们的音乐是他们的骄傲，因为大家听了他们的演奏，都会称他们为'音乐家'，这就是他们的外公所期待的。"娜拉带着感情讲着这段话。

再补充说一点，三位小小爱尔兰音乐家演奏的是民间小提琴Fiddle。但是，Fiddle这个词在学术上具有相当广义的意思，它指的是凡是呈Lute形状，以弓来演奏的，不论是艺术化的、还是民间的拉弦乐器都称之为Fiddle。比如中世纪的小提琴（Medieval Fiddle）、现代小提琴（Violin）、雷贝克（Rebec）、轮擦提琴（Hurdy-gurdy），以

及民间小提琴（Folk Fiddle）等都属于一个家族的乐器。目前比较简单的区分，就是古典音乐中的小提琴就是Violin，民间和传统音乐中使用的小提琴就是Fiddle。

相比之下，尽管Fiddle的形状看上去和小提琴一样，但是，使用范围、音乐内容和演奏方法以及制作要求都有所不同。Fiddle属于民间乐器，原来主要流行于爱尔兰、苏格兰、英格兰等民间音乐中。随着英国开垦者来到了美洲新大陆，Fiddle也随之进入了美国的民间音乐中。演奏民间音乐的Fiddle没有像小提琴那样具有一整套练习方法、演奏艺术和音乐作品，内容相对来说要简单得多。Fiddle只用一把位就能够表现它的音乐所需要的一切了。所以，演奏上不是非常严格，有许多Fiddle演奏家将琴搁在手臂上演奏。Fiddle演奏主要用于舞蹈伴奏和节庆活动，音乐都是快速音型的，带有强烈的符点、切分和装饰音风格，而且弓法多变复杂。民间小提琴的演奏者大多为业余爱好者，以口传心授的传统方式传承曲调和演奏，音乐作品基本上都是一些民间曲调。尽管这三兄妹使用的小提琴并不是他们的外公自己制作的，但是他们从外公那里学会了不少爱尔兰Fiddle的民间曲调。这样，他们在民间传统、古典精华和现代都市的综合音乐土壤中，建立和培养起他们自己的文化素养和感情。

“堪特列”五弦琴中的芬兰史诗和音诗《卡列瓦拉》的民族精神

芬兰是在欧洲的北边，据地理书籍上介绍，芬兰有六万多个大小湖泊，为什么只称其为“千湖之国”而不是万湖之国？可能这与中国的汉语讲究语音的美听有关系，似乎“千”比“万”听上去更优美一点。犹如浙江的“千岛湖”其实根本没有一千座岛屿，但是人们用上一个“千”字不只是为了突出湖大岛多，也是要这个“千”字的好听之声。芬兰的民族比较单纯，百分之九十三的人口都是芬兰族，语言种类也就相应简单了，主要是芬兰语和瑞典语。

从音乐上说，我对芬兰的认识是从芬兰作曲家西贝柳斯那里来的。我第一次接触他的音乐是他的小提琴协奏曲，然后是管弦乐作品《芬兰颂》，再逐渐听了几部他的“交响乐”。我们姑且先不论他是否是典型的民族音乐学派的作曲家，但是他的音乐中明显和浓厚的芬兰色彩是无疑的。悠久的芬兰历史和文化给了艺术家们创作的源泉，这些源泉给艺术创造带来了灵感、灵气和灵魂。

爱迪生为人类生活贡献了许多发明，其中蜡盘留声机的发明对民间音乐的保存和研究起到了极其重要的作用。我在“世界音乐文化”课堂上给学生播放目前留存下来最早的一批芬兰民歌时，学生会觉得这些歌曲的音响效果很不好。这是为什么呢？一方面它们是现场采集的音响录音，另一方面，因为这批民歌是用一百年前爱迪生的蜡盘留声机录制下来的。芬兰民歌不像欧洲其他民族的民歌多为分节歌结构，而是以平行

的平衡结构组成的。例如，著名的《编织中的摇篮曲》就是如此。

有关芬兰的民歌，我记得在中国曾流传过这样一首歌叫做《山谷里的玫瑰》，歌词是这样的：

有一朵玫瑰花迎着阳光在山谷独自开放，一个流浪汉路过这里看见她，从此再也不能忘。一个流浪汉路过这里看见她，从此再也不能忘。

假如他能够把花儿摘下来，他将要日夜永相伴。但他想到自己是个流浪汉，强摘花朵不应当。但他想到自己是个流浪汉，强摘花朵不应当。

芬兰的史诗《卡列瓦拉》很出名，流传得很广。通常为演唱《卡列瓦拉》所伴奏的乐器是Kantele（堪特列），一种五弦的弹奏乐器。乐器是被卧放着弹奏，五根琴弦被调为五声音阶。最早的堪特列是以一块整块的木头将底部挖空作为共鸣箱制成的；19世纪之后，在原来的共鸣箱上又加上了一层薄木板，进一步增加了音量和共鸣。堪特列的声音很像竖琴，清晰、优美的音色很受当地人们的喜爱，一直被保留和使用至今。

芬兰作曲家西贝柳斯也受到了芬兰史诗《卡列瓦拉》很大影响。他的第一首具有创造性的作品正是读了《卡列瓦拉》后，受了民族意识觉醒的影响，接受了民族运动热情歌鼓舞，收集和改编民间材料，创作了史诗标题细节的“文学化”的音诗《卡列瓦拉》。当然，西贝柳斯只是在史诗本身的影响下来创造芬兰民族音乐风格和发展他的独特风格，而不是直接使用民歌的主题来代替他自己的创造。这也就是西贝柳斯音乐创作的精神实质。

从瑞士阿尔卑斯山飞来的云雀

瑞士这个国家被称作为“炮火中的幸运儿”。因为在两次世界大战中，它都将自己维持在一个中立国的地位。也因此瑞士的经济发展比较平稳，人们的生活比较富裕。说到瑞士，可以讲讲的事不少。大家一定会立刻联想到瑞士手表。瑞士这个民族的文化内容就很丰富。早在20世纪的三四十年代，瑞士就有报社四百家之多，而当时的人口却不到600万，也就是说，每15000人就有一家报社。这样的阅读量是极高的。大小艺术馆博物馆几百家也是瑞士人热爱文化艺术的最好说明。20世纪初出现的“达达主义”艺术潮流就是在瑞士发生的。瑞士对现代绘画和雕塑产生了很重要的影响。

由于二次世界大战都未殃及瑞士而被称为“炮火中的幸运儿”，但是在历史上它还是有过不少战争的。像葡萄牙的首都里斯本那样，瑞士的日内瓦也有一个“城市节”。瑞士人把它成为“日内瓦登城节”。这个节日的来历是这样的：1536年日内瓦宣布成立共和国之后，萨瓦公国视其为仇敌。1602年的12月11日，萨瓦公国对日内瓦共和国发动进攻。乘着天黑，对日内瓦的城墙进行偷袭。没想到，日内瓦军民英勇抵抗，打败了萨瓦公国的攻击。从此，为了纪念保家卫国的护城战，“日内瓦登城节”就产生了。在各种各样的节日中，瑞士最出名的是它的“葡萄种植节”。这个节日始于16世纪，每隔25年举行一次。“葡萄种植节”不是真的种植葡萄，而是一次成千上万的人的街头庆祝演出活动。在这个大集会中，什么样的音乐歌唱都有。有洛桑乡间的“约拉剧团”的传统戏，有教堂中的唱诗班，有群众吹吹打打的管乐队，也会有从美国传

来的爵士乐等。

瑞士传统音乐中最出名的就是山歌唱法“约德尔”（Yodel）。这种山歌唱法以真假嗓轮换演唱，音乐多为简单、欢快的舞曲节奏。大家熟悉的影片《音乐之声》的女教师演唱的《孤独的牧羊人》一曲就是使用了“约德尔”山歌唱法。

在陈自明先生编写的《环球采风》资料中，有一篇《从阿尔卑斯山飞来的云雀》的短文对“约德尔”山歌唱法作了介绍。文章说道，“约德尔”是源自瑞士阿尔卑斯山区的一种特殊唱法、歌曲。在山里，牧人们常常用号角和叫喊声来呼唤他们的羊群、牛群，也用歌唱向对面山上或山谷中的朋友、情人来传达各种信息。久而久之，他们发展出一种十分有趣而又令人惊叹的“约德尔”唱法。这种唱法的特点是在演唱开始时在中、低音区用真声唱，然后突然用假声进入高音区，并且用这两种方法迅速地交替演唱，形成奇特的效果。它基本上是无歌词的，但采用一些无意义的字音来演唱。如“依”和“哦”是最常用的。此外，在“约德尔”的旋律进行中，音程间的大跳很常见。“约德尔”歌唱家用这种发声方法和即兴式的装饰手段，在朴素的曲调中自由、淋漓尽致地表达欢乐、怀乡及爱情等情感。“约德尔”歌曲既有独唱的，也有多声部的，或由一人独唱，多人应和。形式多样但唱法是统一的。传统的“约德尔”演唱时一般不用乐器伴奏或只用牛铃伴奏。由于地区的差异，“约德尔”的演唱风格也不尽相同。每个地区甚至邻近山谷之间（其中最重要的差别是在速度和节奏方面），形成了所谓的“约德尔”方言。“约德尔”唱法及其歌曲最早产生于阿尔卑斯山北麓的瑞士德语区，后来传播到全瑞士和奥地利及德国南部。它是欧洲民间音乐中的一朵奇葩，这一地区的重要文化传统。1912年瑞士正式成立了“约德尔”协会，到1975年已建立了六百多个分会，会员已超过了15000人。

瑞士音乐家也曾带着“约德尔”唱法前来中国访问演出。中央音乐学院演奏厅曾举行过一场来自瑞士阿尔卑斯山谷的“约德尔”歌唱家——克里斯蒂尼·劳特尔贝格女士的独唱音乐会。这就是陈自明先生所形容的“从阿尔卑斯山飞来的云雀”。

西班牙吉他声中的“弗拉曼科”舞、番普洛纳城血泊中的《斗牛士之歌》

西班牙位于欧洲的南部，首都马德里是一个古老的城市。生活在欧美地区，如果你的母语是英语，那么在选择第二语言时，西班牙语往往是值得考虑的对象。不是因为现在的西班牙地大人多，有势有力，而是因为它过去的一时强盛，至今在许多地方仍然留有它殖民文化的痕迹。

在音乐上，是什么样给西班牙带来了明显的文化烙印呢？那就是西班牙的吉他。吉他或吉他类的乐器在世界各地的民族音乐中都有，虽然我们不能说西班牙的吉他是最重要的，但是，至少可以说是最有特色的。世界上有多多少少不同的吉他弹奏法，但是，也只有西班牙吉他的演奏是进入学院派的课堂的。虽然欧洲管弦乐队中没有吉他，但是历史上和当今不少伟大的作曲家为西班牙吉他写下了许多优秀作品，包括西班牙吉他独奏、重奏和协奏曲。所以，西班牙的吉他不仅在古典音乐领域里占有独特的一席，而且在与世界其他各民族的音乐交流中，它又是足迹满天下。那么多的国家在接受西班牙文化和语言，又怎么不会受到西班牙的音乐和西班牙吉他的影响呢？答案当然是肯定的。

西班牙音乐还有一个举世闻名的品种，那就是在安达鲁西亚山地，由身穿火红舞裙的吉普赛女郎所跳的热情奔放的《弗拉曼科》舞（Flamenco）。《弗拉曼科》舞最初由吉普赛人创造，之后与西班牙当地舞蹈，以及阿拉伯舞蹈结合为一体。《弗拉曼科》舞用响板和西班牙吉他为伴奏，加上深沉而又热烈的歌唱，这一舞蹈成为西班牙民族音乐

艺术的一支鲜艳的花朵，从而成为了西班牙舞蹈的象征。“弗拉曼科”一词最早是南欧的一种“火鸟”的名字，由于这种火鸟在求偶时所表现的张尾、旋转、踢脚等热情动作，之后，其称谓被引用于我们现在看到的“弗拉曼科”舞。

大家一定不会忘记，西班牙的民俗中最享有盛名的是斗牛。比才是法国作曲家，他的歌剧《卡门》中的《斗牛士之歌》就是描写那种激动人心的场面。每年七月七日是番普洛纳城的斗牛节日。在那节日里，我们看到的：那是一种人与动物的较量，一种机智和勇敢的游戏，一种民族气质的表现，一种显示个人英雄主义的机会，一次青年崇拜偶像的塑造。然而，我们也看到了在这生理性、心理性游戏的背后，或多或少隐藏着人性残酷的一面。要是人一定能战胜动物的话，斗牛的场面就不会那么扣人心弦了。因为观赏者所期待的并不完全是牛被斗牛士的征服，而事实上更多的却是一直在等待那位斗牛士被疯狂了的牛所追逐以至被牛角戳伤在地的情节。就在勇士躺下的一刹那，人们的激动到达了高潮，紧接着的是一片可怕的寂静，随着又是一阵兴奋后的不安、激情后的焦虑所产生的骚动。最后，人性的那种以间接的方式所得到的征服和被征服心理得到了满足，所花费的精神、时间和金钱得到了报偿。接下来做什么呢？斗牛士被送往医院，或许是墓地，而人们还是继续欢庆歌唱那《斗牛士之歌》。

田野札记五



印加帝国故都中的“太阳节”、秘鲁吉他琴弦中的“混血”声

在15和16世纪期间，印加帝国一直是安第斯地区的主人。由于印加帝国的强大，当时它的势力范围一直扩展到哥伦比亚和智利。但是，西班牙殖民政权占领了秘鲁，1532年印加第13世国王被杀，从而成为西班牙殖民地。因此，在许多印加地区的音乐中，都表现出民族的忧伤情绪。例如，在一首民歌中我们听到：让我们上山去吧！在那里我们可以畜牧我们母亲般的驼羊。我们是那样地忧伤，因为我们失去了土地，我们没有衣粮。

秘鲁主要的居民是印第安人，那里是印加帝国的文化摇篮。在当时，秘鲁的财宝要比金子更为珍贵，它成为了西班牙殖民主义者的金库。奇穆文化的陶器、纳斯卡和蒂亚瓦那科的纺织，以及印加象牙金雕都是人类历史上的宝贵艺术财富。秘鲁音乐通过印第安人的传承，保留了大量古代印加音乐文化的传统。由于西班牙文化的入侵，秘鲁传统音乐是一种文化交融的结果。例如，许多秘鲁人都会演奏吉他，它是秘鲁传统音乐中的重要乐器，而吉他完全是西班牙殖民文化的产物。由于文化的交融，西班牙吉他在秘鲁已经不完全像它原来的风格，而添加了当地的，特别是印加安第斯文化的因素。还有一种叫做“可纳”的竖笛，原来也是五声音阶的民间乐器，由于欧洲文化的影响，现在也演奏欧洲风格的乐曲。《拉丁美洲音乐公报》中有一篇秘鲁音乐评论家卡洛斯·赖加达的文章《秘鲁音乐概貌》，作者指出，西班牙人对印加文化

表现出一种奇特的态度。最初，那些入侵者关心的只是权势、财富，他们难以想象会对印加人简单的音乐旋律感兴趣。但是，随着逐渐对这个古老帝国的了解，西班牙人开始感觉到印加文化中那种别具一格的民族艺术的魅力。因此，在秘鲁传统音乐中，两个种族和文化在美学观念上的相互渗透形成了一种先是不自觉的，然后是有意识的音乐上的“混血”现象。西班牙吉他的安第斯化和安第斯竖笛欧洲化就是在这样的情形下产生的，也因此形成了南美洲音乐的重要特点。

近年来秘鲁乡村的生活形成了一种特别的形态。一年中的大部分时间安第斯的乡村是空闲的。因为许多村民都移居到附近的城市中去求职和生活。就像目前中国许多城市中的情形，农民大量进入城市，因为他们在城市里能挣到比农村多得多的钱，也因为城市的许多生活方式对农村的人来说也具有很大的吸引力，秘鲁就是这样。然而，每年到了节日来临的前夕，这些村镇就开始热闹起来。房屋被重新粉刷，外出在城市求职的人们也回了家，大家开始忙碌节日的准备工作。有钱的出钱，有食物的贡献食物，有才能的表现才能。音乐、歌唱和舞蹈就会在节日中起着重要的作用。例如，盛行的安第斯高原双人舞蹈“卡书亚”、与西班牙传统相结合产生的“玛里内拉”舞，以及狂欢节舞蹈“帕萨卡尔”等。

秘鲁的节日不少，太阳节是其中重要的一个。南美洲的印第安人有一句谚语：“别人崇拜上帝，我们敬奉太阳。”印第安人非常崇拜太阳，印加一词在印第安语中意为“太阳之子”。在秘鲁各地，人们可以见到各类与太阳有关的建筑，如太阳庙、太阳门、望阳台、太阳金字塔等。为了表示对太阳崇拜，每年都要定期对太阳进行祭典，这就是太阳节。太阳节定在每年的6月24到30日。按照印加历法，那时是南半球的“冬至”。所以要以节日来送旧迎新。在秘鲁东南部古印加帝国的故都库斯科，节日期间，数十万印第安人和白人、印欧混血种人盛装汇集庆贺节日。人们载歌载舞，男女老少欢庆鼓舞，这样的热闹情形要持续一个星期。一些古老的歌颂太阳神的印加民歌依然流传在民间，例如《印

加帝国的箭》、《侍奉太阳神的少女》。

节日的过程很有意思，首先是点燃圣火，然后是专人装扮的印加王和王后登上祭坛，举行对太阳神的祭祀仪式。祭祀仪式之后，人们虔诚地将贡品放在祭坛上，敬献给太阳神。之后，人们围着祭坛朝拜祈祷、咏歌奏乐、欢庆鼓舞。由于欧洲殖民者的占领和统治，太阳节一度被取缔停止。1824年秘鲁独立，但是，直到1944年，太阳节才恢复。对太阳节的庆祝不仅只在秘鲁，印第安人在美洲各地都举行庆祝太阳节的活动。

巴西狂欢节中的“桑巴”

南美洲最大的国家是巴西。巴西是一个联邦共和国，是南美洲最大的国家，占南美洲总面积的一半。当然，人口也最多。其中白种人为一半多，其次是混血种人，中国移民在巴西的也不少，据说还都非常成功。巴西人的官话是葡萄牙语。又是一个殖民文化的国家。首都是巴西利亚，但是，最大的城市是圣保罗，其次是里约热内卢。这两个城市的人口数量、经济发展水平、文化集中程度等都比首都巴西利亚要强得多。但是，巴西利亚是一个新兴的现代化城市。

巴西的人种繁多是出了名的，亚马逊河在巴西所占面积之多是出了名的，巴西的咖啡之香也是出了名的。另外一个出了名的是，巴西的狂欢节。每年的二或三月份间，巴西的全国上下都要进行尽情地狂欢。在这种狂欢节上，人们狂热尽情、激动人心地跳着闻名于世的桑巴舞。桑巴舞被称为“世界上最伟大的表演”。

狂欢节，也叫做“谢肉节”。节日期间，人们举行各种宴饮、舞蹈。世界上许多国家有欢度狂欢的风俗。要说狂欢节的隆重场面，则要数巴西了。狂欢节最早是欧洲的民间节日，之后传入到美洲和其他地方。我访问过美国东南部的著名城市新奥尔良，那是爵士起源的家乡。新奥尔良曾经是一个法国人的地盘，所以博物馆里的陈列，商店里的物品，街道上的马车，化妆舞会上的服装都告诉大家，那里也曾经有过极为热闹的狂欢节。

我曾在美国大学“南美音乐”课堂里看了不少有关巴西狂欢节的激

动场面的录像，所看到的巴西狂欢节的景象是这样的：

巴西狂欢节是葡萄牙人带来巴西的。他们给巴西带来了殖民主义，带来了葡萄牙语，也带来了狂欢节。节日期间，巴西全国沉浸在一片欢乐的气氛之中。其中，里约热内卢和萨尔瓦多是最为热闹。届时，如醉如狂的男女老少，载歌载舞，尽情欢乐。城市里彩旗飞舞，人山人海，马路两旁连绵不断的排楼和临时看台，在五光十色的霓虹灯映照下，显得格外壮观夺目。狂欢节的重要活动是桑巴舞游行。桑巴舞的特点是紧张、欢快、兴奋、激动。跳舞时，舞蹈者的腹部、腰部和臀部不停地扭动和抖动，可以说身上的每一块肌肉都在跳动。据说，桑巴舞最早起源于非洲，传入巴西后，吸取了巴西当地的舞蹈，逐渐形成了今天巴西最为流行的舞蹈。在节日游行队伍中，人们身穿艳丽的服装，戴着各式各样醒目的面具，有的还高举各种各样的模型，有的手持各类乐器，簇拥彩车，伴着音乐声，边行进，边跳桑巴舞。

桑巴舞的形式活泼，内容丰富。各个集体的舞蹈都会有一个明确的主题。这些主题大多是根据民间传说、神话故事，历史事件或现实生活中的内容创作出来的。巴西有不少黑人，是奴隶制度时从非洲被贩卖来的，在很长的一段历史过程中，巴西黑人一直以争取自由作为他们的生活目标。在狂欢节的主题中，也反映了这样的历史心态。黑人居民多表演风神、雨神、电神借用来象征某一种力量，反映的是正义战胜邪恶的愿望。游行队伍中，那些巨型彩车最引人注目。每一辆彩车上都有扮演的“国王”或“王后”，他（她）们笑容可掬，向观众们频频招手。街道上，欢呼声、鼓乐声、号角声和汽车喇叭声，此起彼伏。成千上万的围观者被宏大的场面、优美的表演深深吸引，他们时而热烈欢呼鼓掌，时而抛撒彩带、花絮、纸屑，气氛之热烈，情绪之高昂，在世界其他地方是罕见的。一般，游行从上午十点开始，直到深夜。节日期间，天天如此。巴西音乐家每年还为狂欢节创作狂欢节进行曲进行评奖、推广，现在巴西的桑巴狂欢节已成为世界性的节日了。

作为桑巴音乐来说，它的形式和风格是多样的。在狂欢节中用的是

一种，而在平时生活中演奏和欣赏的又是不一样的。一般而言，桑巴为大调，二拍子节奏。传统桑巴分为城市桑巴和乡村桑巴两种。城市桑巴节奏快捷、灵巧，乡村桑巴则切分较多。桑巴在节奏、舞蹈、服装等方面都继承了大量的非洲歌舞传统。现代桑巴形成于20世纪初，巴西将桑巴作为具有代表性的民族文化传统，在1939年纽约“世界博览会”上介绍给了欧美各国，当时人们被桑巴的绚丽缤纷的舞姿、热情奔放的节奏所吸引。从此以后，桑巴便进入了舞厅，成为了现代国际标准舞之一。

探戈舞的“坏名声”

阿根廷是南美洲的第二大国，首都布宜诺斯艾利斯为南美洲最大的城市。南美洲大草原上的南卓人是阿根廷艺术、诗歌和音乐的形象，他们在牧场上舞蹈、在马背上放声高歌，那些民歌曲调、节奏舞姿成为了阿根廷音乐的灵魂。据说，阿根廷歌舞多达130余种。在这些歌舞中，最激动人心的便是那流行世界的探戈舞。然而，探戈舞在发展过程中却遭遇到了很大障碍，曾一度被认为是低贱下流、道德败坏的形象。

探戈舞源于布宜诺斯艾利斯贫民窟中，最早在纽约《1911年评论》中被提及。第一次世界大战爆发前夕，探戈突然间倍受欢迎，人人跳起了探戈舞。探戈舞成为了整个美洲的话题，出现了一种探戈热潮。同时，那些上层社会的人士对这种下层贫民的东西竟被搞得如此热火朝天非常不满，教皇、教会和社会名流对探戈舞的弥漫现象进行谴责，认为探戈舞的盛行是一种社会道德败坏的信号。当时，英国杂志《贵妇人》中的一篇文章认为，探戈是一种道德沦丧、导致野蛮和表现野蛮的舞蹈。

教会对探戈舞谴责的措词最为激烈。一位大主教宣称，探戈是一个可恶和有伤风化的舞蹈，导致人们放纵各种欲念。因此，人们必须谴责探戈舞，它的色情本质伤风败俗。基督教徒绝不能参与，而且忏悔神父在行施悔罪宣誓时必须强下命令。

当时，探戈舞蹈者被看作是“探戈海盗”，是一种新的犯罪行为。尼·斯洛尼姆斯基在《拉丁美洲的音乐》一书中有一段文字，即1915年

5月30日《纽约时报》以大字标题刊载新闻如下：

探戈海盗出没百老汇
下午的舞会培养了一种新的寄生虫
富家女不慎必将受害

文章内容描述了“歪成四十五度斜戴丝绸帽，身穿圆角上装和鞋罩的青年探戈舞蹈者”如何勾引寻欢作乐的纽约妇女。“他们在娘儿们身上从不花钱。总是女的会钞，买午餐、饮料、租汽车等等。这些探戈海盗都是吸毒成瘾的烟鬼。他们往往教唆妇女吸可卡因。”1943年7月，阿根廷政府为此还发动了一场“纯洁民族艺术”运动，修改探戈舞曲中的“不健康”歌词。

任何事物的发展总有一个历史过程。探戈舞经过一段不愉快的遭遇之后，逐渐得到了社会的认可，而且进入了舞厅，和桑巴一样，成为了国际标准舞之一。但是，近年来由于受到流行舞的冲击，探戈舞者日趋减少。阿根廷政府现在提出要复兴探戈舞这一具有强烈民族文化风格的歌舞。

废汽油桶里的“莫扎特”和“贝多芬”

世界上的乐器各种各样、成千上万，有些是我们听说过、见过，或者还演奏过，有一些是我们不熟悉的，而且还是想象不到的。绝大部分的乐器是为了音乐的演奏而专门设计制造出来的，例如钢琴、小提琴、二胡、琵琶等，但是，有一些却不然。

在拉丁美洲地区，早年的殖民主义者留下了许许多多用过的汽油桶。这些废弃的铁桶，烧不掉，扔不掉，做什么都不行。不知道哪一天，一位天才式的人物发现，这些废铁桶敲起来的声音还是蛮好听的。于是，他就搬来一大堆铁桶，敲敲这，敲敲那，想找到高低不同的音调出来，没有成功。但是，他没有放弃。这次他找来了一帮人，人多智慧多。人们发现，将铁桶拦腰锯断，再在铁桶面上敲，这样一来，不仅音量有大有小，而且还有高有低，很好听。后来，又发现，在桶面上弄出几个坑来，这样，在这不同的坑上敲出了不同的音高。

由于这种乐器是以钢铁材料振动发音的，而且像鼓那样也是用槌子敲的，所以英文称Steel Drum，中文就叫做钢鼓。最初的钢鼓的确是用废汽油桶做成的，当然，现在的职业音乐家用的是专门制作的了。钢鼓的鼓面上有大小不同的类似六边形的坑，每一个坑就是一个音，按鼓的大小不同，每个鼓所奏的音的多少不同，音域也不同。演奏者用两根小木槌敲打演奏。

大概是在20世纪70年代，有过一个拉丁美洲音乐团在杭州演出钢鼓音乐。那时我还小，只留下一点印象。真正接触到、亲眼观看钢鼓乐队

演奏是1995年。我前往纽约参加会议，其间观看了会议邀请的一个牙买加钢鼓乐队的表演。钢鼓演奏在拉丁美洲西印度群岛和加勒比地区是一个很重要的音乐活动，常常有钢鼓演奏比赛。一个乐队的人数可以多达数百人，观众常常是人山人海，场面很激动人心。音乐家们不仅自己创作有特点的音乐，而且，还选择世界上所有动听优美的音乐，将它们改编成钢鼓音乐，充分发挥钢鼓的复杂丰富的功能。一个大型的钢鼓乐队是按西方管弦乐队的编制来制定的。乐队演奏员可以读五线谱，指挥受过严格的西方古典音乐的训练，因此，一个较好的钢鼓乐队可以演奏任何复杂的乐曲。如果我将收集的钢鼓音乐播放给大家聆听的话，我敢肯定，读者们一定会大吃一惊。因为我将为大家播放的是莫扎特《G大调弦乐四重奏》和贝多芬《第五“命运”交响曲》。聆听钢鼓乐队演奏的西方古典音乐另有一番特殊的激动人心的感觉。

田野札记六



当年新奥尔良的爵士究竟是什么样?

新奥尔良是爵士从街头小调走向音乐学院殿堂的故乡。

然而,当年新奥尔良的爵士究竟是什么样的呢? 1917年以前的情况我们一无所知。虽然我们很希望了解爵士音乐的风格是怎么样形成的,在它被录制成唱片之前究竟是什么样子的,但是我们却无能为力。不过有一点还是肯定的,新奥尔良的爵士与那里的社会生活有极其密切的联系。

什么是爵士?大家可以众说纷纭,但有一点我们可以达成共识,从音乐上讲,早期的爵士是一种文化混杂的胚胎。美国这块土地是欧洲以及其他一些国家的新大陆,是一个为了自由、为了开拓的移民的家园,自由女神成为了移民新生活的象征。为了新生活,他们为新大陆带来了各自的文化和音乐。然而,跟随着欧洲开拓者前来新大陆的还有白人家园里和棉花、烟草种植园里的奴隶。这些人来自非洲,一无所有,然而,他们却带来了非洲的音乐精髓,在新的土地上为他们自己的音乐注入了新生命。

1917年第一张爵士音乐的唱片问世。这张唱片的演奏者既不是黑人乐手,录制地点也不是在新奥尔良,而是由一批白人爵士乐手在纽约录制而成的。这个历史性的机遇便落到了一个叫做ODJB的爵士乐队头上。ODJB的全称为Original Dixieland Jazz Band,有5个白人乐手组成。1916年3月,当时的领头人约翰尼·斯特恩领着这个乐队在芝加哥的一家Shiller的咖啡厅演奏。1917年2月,他们在纽约曼哈顿重新亮

相，很快就被Victor Record唱片公司相中。2月26日，该唱片公司为ODJB录制了*Livery Stable*和*Dixie Jazz Band One-step*两首历史性的爵士音乐作品。

在美国本土，一位来自新奥尔良的短号演奏者乔·奥利弗在芝加哥“生根发芽”，以他的短号带领着“Creole Jazz Band”发了迹，人们称他为“国王”奥利弗。奥利弗的乐队有两支短号，他自己在演奏中一直是中心角色，有规律地吹奏着旋律，让另一个短号手即兴地为旋律加花，时不时地吹奏出一些让人料想不到的音调效果，这样的风格为爵士的发展起到了重要的作用。非常遗憾，奥利弗没有为后人留下多少真实的音响。我们能听到的只有1922年他与钢琴手莫顿合作录制的两张唱片。

奥利弗的功绩不仅体现在他的乐队上，而且他还是一位慧眼“伯乐”，他栽培的那位第二短号手，就是后来成为爵士历史上最著名人物的路易斯·阿姆斯特朗。阿姆斯特朗的形象有点小丑味道。由于话多，人们给他个绰号“话匣子”。由于他的努力，爵士从合奏形式转变为以即兴的独奏为主的风格。而且，他是第一个录制爵士独奏音乐作品唱片的演奏家。他最著名的作品是1928年录制的*West End Blues*。在爵士音乐史上，阿姆斯特朗是一位家喻户晓的重要演奏家，有些评论说，他的地位就如同欧洲古典音乐中的巴赫。他的天赋使其成为了爵士舞台上最优秀的小号演奏家。阿姆斯特朗多次出国演奏，他以精湛演奏不仅为爵士音乐在世界范围内赢得了听众，而且也为他自己赢得了“美国亲善大使”的荣誉。

爵士有了“自由”，爵士也面对了绝境

1960年，科尔曼邀请了8位爵士乐手，别出心裁，事先并不告诉这些乐手要做什么，只是将他们带到了唱片录音室，把他们编为两个四重奏组，前四位为一组，后四位为另一组。在根本不知道要做什么的情况下，科尔曼就开始要求演奏和录音。爵士是一种即兴的音乐风格，但是再怎么即兴，也还是有大致的形式和内容的，比如用什么样的曲式模式、音阶调性、主题动机、节拍、节奏等基本的音乐因素都是必须事前有所商定的。然而，这些“条条框框”在科尔曼指导的音乐中全然没有。在录音过程中，谁都不知道自己在干什么，其结果是可想而知的。当年约翰·凯奇演奏的《4'33"》也使得听众哗然，因为在这四分三十三秒中除了演奏者打开和关闭琴盖之外，什么也没有，但他却是“大音稀声”的最好例证。可是科尔曼的音乐却是一堆杂乱无章的噪音，除了疯狂的“自由”之外，什么也没有。这就是著名的作品*Free Jazz*，即“自由爵士”。

艺术已经走到了这样一个时候，它的价值不是以自身本体的形式和内容来决定，而是以它的创作动机、思想来作为判断的标准，也就是说，事物的外延决定了它的内涵。不管我们喜欢或不喜欢，事情已经发生了。凯奇以钢琴的无声而观众的喧哗宣告了西方古典音乐历史上一个划时代的音乐作品的诞生，而科尔曼正好相反，他以乐器的噪音而听众的无声（《自由爵士》专辑）开启了爵士音乐世界中的一个新篇章。艾米里·巴拉卡在《黑人音乐》中评价道：“一旦人们理解奥奈尔·科尔

曼激动地试图创造音乐的态度时，他的尖叫与咆哮都属于音乐性了。这态度是真实的，或许正是他的音乐最奇特和最重要的方面。这态度是记述黑人历史文化发展过程的延续部分，因为自从美国有了黑人，它就一直存在并发展着，这种与它休戚相关的音乐除了在这里，世界上其他任何地方都没有。它的音符是有含义的，那就是不论风格如何，它所表示的东西是黑人精神的一部分，因为它支配着黑人文化的各种形式。”

科尔曼《自由爵士》的产生并不是一时的突发奇想。当戴维斯在东海岸发展他的“调式爵士”的时候，科尔曼正在西海岸的洛杉矶酝酿他的“自由爵士”。科尔曼是一个自学成才的萨克斯管手，早先一直演奏布鲁斯，而且演奏那些从不同的地方所听到的东西。在1958和1959两年中，科尔曼出版了两个著名专辑《别的事情》和《明天是一个问题》。这两个集子就已经向世人预示了将要发生一场爵士的革命。1959年科尔曼来到了纽约，在Five Spot Café演奏，他将“自由”之风吹到了爵士世界的核心地方。科尔曼“自由爵士”的理念始终刺激着听众。那些在当时不为人所理解的作品如*Change of the Century*、*The Shape of Jazz to Come*、*At the Golden Circle*、*Beauty Is a Rare Thing*、*This is Our Music*等，现在都成为了爵士的标准曲目。

“自由爵士”运动就如同“自由爵士”音乐自身是一种集体即兴行为一样，它的行为也是集体性的。萨克斯管、钢琴、小提琴、小号参与了这种前卫意识的音乐运动，爵士鼓手也加入了这一行列。“自由爵士”的集体性最集中的体现是以约翰·科特兰为代表的一批自由爵士和前卫爵士乐手。他们共同录制了一张名为《爵士新浪》的唱片。 这张唱片成为了“自由爵士”领域中最具有集体精神的代表作品。

起初的科特兰并不是一个领导者，由于他的*Giant Steps*在爵士圈中建立了很高的威望，之后又出品了*Live at the Village Vanguard*专辑，从此在他的周围形成了一个“自由爵士”和“前卫爵士”的阵营。与科特曼相比，科特兰虽然也是以新奇、超前、大胆著称，但是他更为成熟、更为理性，在总结他人实践的基础上，他将“自由爵士”趋

于完善和理论化，而且在他晚期的作品中，人们还可以听见他对无调性爵士乐的尝试。1964和1965年，科特兰出版了两张经典专辑*A Love Supreme*、*Ascension*，作品的宗教情怀和异国情趣是从一个更高的精神思想领域和技术理论层面对“自由爵士”进行的探索。因此，人们称他为“自由爵士”的集大成者是有一定的道理的。

爵士风格的变迁发生在各个方面。我们所看到的这种变迁不仅体现在爵士音乐自身的语言、结构，以及内容上，而且也体现在爵士表演的形式上。还有什么可以再变化的呢？爵士的发展过程就是如此的扑朔迷离，它的风格变迁更是目迷五色、盘错纷繁。它的下一步将会走向哪里？是否会在这千头万绪的风格变迁中迷失爵士自己最根本的东西？

20世纪60年代末开始，爵士真的发现它自己已经迷茫失措。从此，爵士的发展开始走入了绝境。所谓绝境，也就是意味着前程已无路可走。当然，任何事情的状况，辉煌或衰败，都有一个发展的过程。我们在这里又要提及戴维斯，因为他个人的演艺生涯可以说就是爵士历史发展的一个缩影。有评论这样说，在60至70年代初的爵士音乐家中没有比戴维斯更博得人们尊敬的了。他录制的作品几乎都成为了当时非常受欢迎的曲调，这并非由于他的小号吹得精湛无比，也不是因为他的崇拜者们对其过于迷恋，而是戴维斯自己独特的品味、独特的眼光、永远的创新精神，以及他宽宏的心怀，不断发现和推荐新一代的爵士人才，使得他自己不断在爵士舞台上散发光辉。60年代初，科尔曼和科特兰在爵士世界里独领风骚，一直占据着新闻界最受瞩目的人物的地位。那时候的戴维斯并不嫉妒和羡慕，也没有随之而见风使舵，跟随着“自由爵士”或“新浪”的潮流起哄，而是避开媒体的关注，在一边静静地聆听和思考。爵士应该怎么样发展？它的前景如何？还有什么可以再挖掘的？

1968年期间，人们惊奇地发现戴维斯在聆听詹姆斯·布朗和阿雷萨·弗兰克林的演唱，以及摇滚歌星们的音乐。在这些音乐中虽然有一些不同种族和风格的综合因素，但是根本的还是大众化的摇滚音乐将几乎所有的流行乐种融合在了一起。他需要大众、需要流行、需要被欢

迎，他要融入于流行的核心。因此，戴维斯又开始“变形”他自己。又一个革命性的新作品*In A Silent Way*诞生了，由两架电子钢琴、两架电子管风琴，加上电子吉他和萨克斯管，当然包括戴维斯本人的小号，全然一幅“放电的戴维斯”的形象。翌年，戴维斯又发行了一个具有“划时代”意义的双唱片专辑《泼妇酿酒》，成为了迄今为止戴维斯最畅销的作品。这张专辑成为了戴维斯“放电革命”的典范，也是爵士走向大融合的标志；与此同时，戴维斯这一最后的“呐喊”也成为了爵士穷途末路的象征。

1967年7月科特兰因患肝癌逝世，年仅41岁的爵士天才熄灭了他的光芒；1970年另一位天才式的人物艾勒被发现在纽约东区的一条河中身亡。科特兰的英年早逝、艾勒的神秘死亡都给爵士历史带来了阴影。让人看不懂、也听不懂的爵士已经是五花八门、眼花缭乱，再加上这些明星的不幸夭折坠毁，爵士真的是走入了绝境。

从它的缘起、风格的形成到变迁的整个历史来看，爵士一直处于一个持续不断的变化过程之中。几乎每隔5年到10年左右的时间，就会有一种新的爵士风格取代旧的风格。在过去的半个多世纪发展过程中，这种取代基本是在爵士自身的语言、结构、节奏、音色、音阶调式，以及演奏表现形式等方面进行的。然而，到了20世纪70年代左右，人们不得不从爵士以外的众多因素中来寻找支持和帮助，爵士开始失去了自信、失去了自我，迷失了方向。我们不知道是应该从爵士中去寻找“非洲根源”，还是从“芬克”、“摇滚”中寻找爵士？

爵士乐的发展步伐已经放慢，或者说具有真正含义的爵士发展已经停顿，没有人知道爵士究竟会朝什么方向发展，这也就是一个事物发展到了极致之后不可避免地会产生的结果。具体来说，人们将近20年来的混合、多样并存的爵士现象称作为“交叉风格爵士”，实际上也就是风格淡化了的融合派爵士的延续。因为谁也说不清，这20年来的爵士发展究竟是以什么样的称谓来给予界定，所以干脆称之为“当代爵士”也许更为妥当一些。

哪一天，哪一首歌曲，谁唱出摇滚第一声?

什么时候、哪一首歌曲、谁唱出的第一声是真正地表明了摇滚乐的确立呢？对此，人们一直是众说不一，有著作专门对此进行过考证。事实上，摇滚乐的出现并不是哪一个人的功劳，而是许多因素的综合产物。1951年，克利夫兰电台主持人在将一首《我们要去摇，我们要去滚》的节奏布鲁斯歌曲中的“摇”和“滚”合在了一起，创造了“摇滚乐”一词。另外，像劳埃德·普莱斯、汉克·巴拉德、“胖子”多米诺等都先后录制过类似的歌曲。然而，1955年出现的一首歌曲对摇滚乐的确立产生了重要的影响。那年7月的流行音乐排行榜上出现了一首名为《昼夜摇滚乐》（*Rock Around the Clock*，又译为《绕着时钟摇滚乐》）的歌曲位居榜首，这首歌曲是当时深受青少年喜爱的电影《黑板森林》中的插曲，因此而在青少年中风靡，歌曲的演唱者比尔·哈利立刻成为了被崇拜的偶像。没有想到，当他在演唱了《昼夜摇滚乐》之后，电影《黑板森林》因为内容不健康遭禁止放映，而他的歌曲却名扬全国。尽管之后哈利再也没有唱出比《昼夜摇滚乐》更好的歌曲，没有成为摇滚乐的中流砥柱人物，但是，他将布鲁斯、乡村音乐或许还包括“叮砰巷音乐”融合在了一起，成为了摇滚乐时代的开端。

如果说比尔·哈利开启了摇滚乐时代的先河，那么，摇滚乐成为一种成熟的音乐形式则归功于埃尔维斯·普莱斯利。普莱斯利就像一阵阵盘旋不散的飓风，他唱到哪里，哪里便形成狂风暴雨般的狂热崇拜。他

的影响经久不衰，对所谓的传统规范产生了巨大冲击。有评论说，他的音乐对社会所产生的冲击比原子弹的能量还要大，因为摇滚乐的力量是深远的，摇滚乐的价值在于，哈利和普莱斯利的风格拥有大量的听众，他们的歌曲在一代具有反抗精神的青少年中间唤起了共鸣，顷刻间，这一代人打破了国界，消除了民族间的文化隔膜，冲开了长期以来的不同民俗风尚、社会制度、政治观念、宗教信仰之间的禁锢，他们通过声音中找到了结合点。有评论说，摇滚乐是一种节奏强烈的音乐，孩子们随之手舞足蹈，这是他们的音乐。这种音乐冲出了舞厅、酒吧走向了社会，将音乐的娱乐性转化为了社会性，将音乐的娱乐性转化为了商业性，更是将音乐的贵族性转化为了大众群体性。这样的变化使得音乐在20世纪的社会和文化中，以及甚至更远的将来产生了深刻的影响。

摇滚乐对社会和文化所产生的深刻影响的原因在于，它不仅仅只是一种音乐的类型，而事实上它更是一种社会文化的产物。作为一种社会文化的产物，摇滚乐不仅包括音乐自身，而且包括与之相关的社会环境和一切其他形式和行为，当然包括表演者本身和他们的听众群体。社会环境对音乐的发生、发展有着至关重要的影响。由于它的影响，一定社会的政治、经济和文化的规则都反映在这一形式的音乐行为里。表演者本身和他们的听众群体的行为在整个音乐活动中直接体现了人的整个生理结构、心理结构、知识结构和思维结构。因此，他们的行为方式体现了音乐与之关联的一切活动，同时也反映了它所生存的社会环境中的各个方面的状态。

《咸花生》与比波普

美国进入了二次世界大战，爵士开始了新的一页。“比波普”风格出现了。“比波普”最初只是爵士音乐家们在练习发声或者哼唱器乐作品的旋律时所使用的没有明确意义的音节。由于这种风格音乐在乐句的后面往往带有一个长长的、具有特色的“长短”结束音型，所以人们把其叫做“比波普”。最早正式使用这个词是在1945年，一张唱片《咸花生》比波普确定了“比波普”风格的确立。虽然“比波普”风格的诞生极具历史意义，因为它展示了一批有艺术见地的爵士音乐家正在将爵士推向高一层的艺术发展水平，建立一个具有特定艺术规范和标准的精英爵士阶层，然而，“比波普”风格的成长并不是一帆风顺的。开始的时候，它是被作为一文不值的东西来看待的。

如此不受好评的“比波普”究竟是什么样的音乐呢？与“摇摆”相比，“比波普”音乐旋律的乐句长短不一，结构不那么均匀对称，和声比较复杂而不协和且变换频繁，节奏多变且强调不规则的重音，充满了对比。一般说来，一个“比波普”音乐的乐队通常由3至6人组成。他们以爵士的灵魂——即兴来发展他们的音乐，不使用乐谱的特点打破了“摇摆”的准则。表演的程序大致为：首先完整地演奏一遍旋律，如果是12小节的布鲁斯，就演奏两遍；然后在钢琴、低音贝司和鼓的节奏伴奏下，独奏乐器尽情发挥；最后，乐队重复一遍独奏部分的叠句，结束全曲。整个演奏过程中，节奏组乐器自始至终重复同样的和声音型，以保持乐曲的结构完整。典型的“比波普”作品包括《我找到了节奏》、

《我不能开始》等。

查理·帕克和迪兹·吉莱斯匹是“比波普”风格的创建者。帕克是一位爵士历史上少有的天才型乐手，不仅是因为他演奏中音萨克斯管极为出神入化、精妙无比，更重要的是他的创造性，将传统老调的旋律赋予现代化。帕克的一些作品的名目很有意思，如《人类学》、《鸟类学》、《苹果饼》等。遗憾的是，这位天才染上了吸毒的恶习，去世的时候看上去像一个64岁的老人，而事实上，帕克在人间仅仅过了34年。

“比波普”风格的历史影响和意义在哪里呢？在那一段时期里，“比波普”爵士乐手们逐渐形成了一个特殊的阶层。当时的爵士界是一个社会集团，他们强调音乐家与一般人之间的差别，强调自己对外行人的优势，以及强调从自我隔离和自我孤立中得到的好处。这种特殊态度和行为，使他们聚集在了一起。这样的状态产生了一个结果，即“比波普”音乐脱离了自己的听众、脱离了自己的雇主、也脱离了那些非爵士的音乐家，甚至还脱离了其他的爵士音乐家。这就是我们所看到的“比波普”时期“爵士的分裂”状态。这种“分裂”状态的背后其实隐藏了一种“革命性”的价值，即“比波普”音乐家试图将爵士的性质从功利主义的舞蹈音乐，提高到具有高质量的室内乐艺术形式层次上，从而将爵士乐手从供人娱乐者的地位提高到艺术家的位置。虽然这样的愿望并没有立即实现，但是他们的努力对以后的影响是巨大的。这也就是“比波普”音乐风格的意义所在。

美国大学生的“摇滚”认识

美国大学生在街头音乐活动中虽然算不上是主流的一群，但是他们是非常独特的一类。他们对音乐、艺术和社会，以及对自己的行为都有相当自信的解释。我们在西雅图“公众集市”中已经见到了杰丝卡、安迪，他们对街头音乐和人生的诠释在美国大学生中是具有一定普遍意义的。那么，美国大学生在人们的印象中是一种什么样的形象呢？

在中国，从电视、电影、画册、杂志、文学作品等中所认识的美国大学生，我们有着这样的形象：一群嚼着口香糖，整天无所事事到处游走的欢乐派；四处奔走疾呼，慷慨陈词的政治家、社会活动家；一天到晚泡在图书馆，埋头苦读的学者；挺拔健美的橄榄球运动员与他金发碧眼的啦啦队女朋友；一身黑色，面色惨白，头发银光绿色，沉默寡言，与任何人都格格不入的反叛者等。这些都只是大学生形象中的一部分，不是全部。要给一个全面的美国大学生的形象不是一件容易的事。因为美国是一个自由的国家、一个多民族的国家，也更是一个多文化的国家，所以，对于任何事情都从来没有一个统一的含义。虽然美国是所谓法律最齐全、规范的国家，但是对于法律的解释也从来都不会是统一的。也由于此，美国的律师行业是最发达的。因此，要给大学生的形象下一个定义几乎是不可能的。那么我们来看看大学的生活，从大学的生活来了解大学生。

有一个叫高歌的中国女学生，11岁到了美国读小学，之后，由于成绩优异提前被耶鲁大学录取。一个在美国学校生活了多年的中国学生，

对美国大学生的描述会更加客观一些。我引录一段她对美国大学生和大学生活状况的叙述，高歌提到，美国的教育给人自由度很大，一天除了上课，做作业，读书，剩下的时间都是自己的，可以由你随心所欲地支配，许多学生因此都去做义工，为社区服务，或是参加各种课外活动——歌唱组、俱乐部，或是政治、民族团体。几乎每个学校都有不下百个各种各样的组织，千奇百怪，从左撇子协会到日本电影迷小组应有尽有。

著名专栏作家阮次山于1998年6月曾写过一篇文章《美国大学生是不是迷失的一代？》说：每年冬末春临之际，美国大学生总会感染一阵“春烧”（Spring Fever），往往趁各大学的“春假”（Spring Break，常常是每年复活节前后一周）举行寻欢派对，狂欢一番。这种“春烧”狂欢的季节，大学生们最喜欢聚集的地方，在东南部是迈阿密，在西部是加州沙漠城市棕榈泉市。每年“春烧”时节一来临，大学校园里弥漫一片久蛰寒冬之后的“解放”心态，学生们开派对狂欢，酗酒乃至酒后乱性闹事，情况在近年越来越严重，因此，目前全美各大学纷纷发布比以往严格的校园治安规定。

有一年，华盛顿州立大学逮捕了三名在该校一年一度“春烧”狂欢会中涉及酗酒、纵火、破坏车辆的学生。当时，在全美各地的校园内也纷纷传出类似的逮捕事件，诸如密执安州立大学、康州州立大学、佛罗里达州立大学这些名校，也都拿出严格手段对付“春烧”得过热的学生。这么一来，可惹火了全美各地的大学生，据统计，到5月底为止，全美国至少有十所大学的学生走上街头，以近乎暴力的方式，诸如纵火，向警察扔石头、罐头等表达他们的不满，因而也引发警察使用催泪瓦斯、逮捕等方式对付学生，使校园内弥漫了一片20世纪60年代反战运动时的气氛。

1996年，《美国高教年鉴》发表了各大学校园治安状况报告，包括全美各大名校。据统计，该年各大学校内因酗酒而被捕的学生竟然比过去一年增加了10%，因毒品被捕的人多了5%。因此，许多人对目前美国

大学生摇头感叹，觉得如今这一代的美国大学生是否已成为迷失的一代、没有理想的一代?

我在美国大学学习生活了7年多。在这期间，的确也看到过一些“春烧”现象和别的一些严重的社会问题，但是，我认为他们中绝大多数是优秀的，是社会进步的主力生源，仅从我接触到的参与街头音乐的一些学生中就充分说明了这一点。

每次经过密执安州，我必定会去位于安·阿伯（Ann Arbor）的密歇根大学（University of Michigan）。我曾四次来这所名校，每次来都有特别的意义。1997年那次来，除了见一见在密西根大学教音乐学的一位美国朋友，主要就是想采访一些校园里的街头音乐活动。前几次我见到过一些学生在校园街头上演奏，当时并没有在意。据说，在课后的傍晚和周末是学生上街歌唱和演奏的主要时间。

这次到安·阿伯的那天正好是星期五周末，而且也已经是接近傍晚。我先来到校园的街道上。不久，就遇到三个学生在校园里弹唱。

等他们歇息时，我就和他们聊了一会儿。三个学生分别是物理系、英国文学专业和计算机系的。他们喜欢音乐，但是没有，也不愿意接受正规音乐训练。那位女学生叫艾米，她说，从小母亲让她和妹妹学钢琴。艾米喜欢音乐，但不喜欢练琴。她的理由是，一套又一套的练习曲和规则把人热爱音乐的热情都练没有了。她妹妹妮娜就是一个例子。爱米告诉我，她妹妹妮娜在母亲的督促下，一直在学习钢琴，还在礼拜天教堂唱诗班中弹钢琴伴奏。但是，妮娜并不喜欢音乐。觉得学钢琴和弹伴奏是母亲让干的事，要完成任务。除此之外，妮娜根本不和音乐打交道，从不主动参加任何音乐活动。相反，艾米没有继续钢琴深造，但是她依然热爱音乐。艾米说，文学、交友和音乐是她目前最快乐的事。她的专业是英国文学，爱米觉得文学和音乐有着非常密切的联系，这种联系不只是在形式上，而更重要的是在人心理方面，在人的感情上有着极其共同之处。

在星期天教堂的礼拜活动中，有一个专门的合唱团坐在牧师或神父

旁边，演唱赞美诗等，配合着布道、洗礼、祈祷等礼拜仪式。这些合唱团就是唱诗班。现在的唱诗班成员都是在教徒中选拔出来的具有较好的演唱能力和虔诚的信徒，因此，被选为唱诗班成员是人们所在教会生活中的一件荣幸的事情。我曾对许多教堂作过“田野考察”，其中一个黑人基督教教堂的唱诗班给我留下了深刻印象，那些被选为唱诗班成员的都是教会中最优秀的信徒。整个礼拜仪式都是唱诗班的演唱活动，我在后面还会专门提到这个经历。所以，虽然妮娜并不怎么喜欢音乐，但是她觉得自己能为教会的唱诗班弹伴奏是一件非常光荣的事情，是她学习音乐的主要目的，也是她生活的重要内容。

我问艾米喜欢哪些作家的作品，她列举了诸如古典作家莎士比亚、泰戈尔、雨果、歌德、卢梭、惠特曼，还说了一些我在中英文之间对不上号的，以及我不知道的作家、作品。艾米还特别提到罗曼·罗兰许多有关音乐的文论是她最喜欢的。她专门说到了一位当时国际上非常流行的现代作家米兰·昆德拉（Milan Kundera），后来我知道米兰·昆德拉在中国也非常受欢迎。我读过昆德拉所有作品，其中他的《被背叛的遗嘱》(*Testaments Betrayed*)中论述了大量的音乐问题。一般人们只注意昆德拉在“向斯特拉文斯基即兴致意”一章中有关西方古典音乐问题的一些论述。其实，昆德拉对于民族音乐问题有着非常独到和有价值的研究。

我和艾米以及另外两位学生就昆德拉论及著名捷克作曲家雅纳切克音乐中的民族性、民族音乐与语言和摇滚音乐等问题聊了一会儿。他们喜欢昆德拉的作品，但是不喜欢昆德拉对摇滚音乐的鄙视。

这三位学生几乎每周来小咖啡馆前面敲鼓和演唱，店主并不给他们报酬，他们也不向客人收钱，为的只是助兴和自我开心。学生的确是一个特殊的社会阶层，也是人生的一个特殊阶段，他们单纯，较少有功利性，对生活总是那样有信心、热情和朝气。而且，他们中的有一些还非常具有思想。

后来，我和他们中的一个叫汉斯的男生在电子邮件上继续讨论过昆

德拉有关摇滚音乐的看法。

在给汉斯的邮件中，我说：“昆德拉认为，被称为摇滚的音乐淹没了近几十年来的音乐环境。在20世纪恶心地呕吐它的历史之际，摇滚夺取了世界。昆德拉觉得一个问题缠绕着他：这个巧合是不是偶然？或者在这个对世纪的最后审判与摇滚的兴奋相遇合之中藏有某种意义？在癫狂的嚎叫中，世纪想忘却它自己么？忘却它的那些沉没在恐怖中的乌托邦幻想？忘却它的艺术？这一艺术以它的巧妙，以它徒劳的复杂性，刺激了人民，冒犯了民主。”

汉斯认为：“昆德拉的论述是非常偏激的，牵强地把音乐的问题和政治的问题联系在一起。汉斯觉得，摇滚就是音乐，就是感情的表达。虽然他自己并不怎么太热衷于摇滚，但是摇滚的确是一代年轻人所崇尚的感情表达方式。”

我说：“昆德拉对摇滚在音乐上的评价是非常低下的，认为摇滚这一音乐就是人声压过器乐、高音压过低声、歌声变成喊叫、力度没有对比、节奏混乱、强弱颠倒、没有和声、没有旋律、吵闹声持续不变。这个所谓摇滚音乐不是情感的，它是狂热的，它是兴奋的一时间的持续。既然兴奋是从时间中夺来的一瞬间，那么它就是一个没有记忆的短暂瞬间，被忘却所包围的瞬间。在这样的瞬间中，旋律的主题没有空间来展开自己，它只是重复，没有进展，没有结论。”

汉斯反驳，“音乐的概念是在变化的，什么叫旋律、什么是标准节奏，在不同的时代中的认识是不一样的。如果说摇滚没有旋律，那么它又怎么样能称得上是音乐呢？既然承认它是音乐，那么它就有旋律、节奏，只是和学院派所谓的音乐不同罢了。但是，事实上要是从学院派的音乐观念来说的话，摇滚和歌剧有相同之处。”

我非常好奇地问：“摇滚和歌剧的相同之处在那里？”

汉斯说：“摇滚和歌剧的主要相似之处在于，它们都是人与音乐联系起来的活动。歌剧和摇滚通过声音和文字来与听众交流。摇滚和歌剧都需要有歌词，而且这些歌词基本上都是叙事性的。歌剧和摇滚都需要

服装、舞台布景、表演以及其它表演内容。它们通过自己的形式都积极地使自己的歌手成为名星。只要明星一出现，一批狂热的“发烧友”就会疯狂地挤向舞台，拥在那儿。歌剧在当年也是一种流行文化，我们不能肯定由于观众的热情当年在演出时没有引发过暴力事件。而且，歌剧也不可避免地与政治有一定的联系。如今的摇滚音乐也具有非常相似的情形。”

虽然我不完全赞同汉斯的简单类比，但是他的思想和看问题的角度的确令我有点惊讶。我继续问汉斯：“昆德拉把摇滚音乐看作是一种‘兴奋剂’，认为人们借助于音响再制作的技术，使这个兴奋永恒不断。兴奋的声学形象成了使人厌烦的日常装饰。由于兴奋的道德与审判的道德相反。在兴奋道德的保护之下，大家都做他们想要做的事。每个人都已经可以吮自己的大拇指，从他早期的童年一直到中学毕业会考：这是一个没有任何人准备要放弃的自由；请看看地铁里您周围的人们：坐着的，站着的，每个人都有个手指放在脸上的一个孔里，在耳朵、嘴、鼻子里，没有人感到被别人看见，每人都在想着写一本书，去说出他的不可摹仿的独一无二的掏鼻孔，任何人不去倾听任何人，大家都在写作，每个人都像跳摇滚一样写作：单独，为自己，集中在自己，其实却和所有别的人一样重复相同的动作。在这种形式统一化的自我中心主义的境况中，负罪的感觉不再和过去一样起同样的作用。因此，昆德拉把摇滚音乐热爱者看作是没有犯罪感的人在跳舞。”

虽然在电子邮件通信中看不见汉斯的表情，但是从文字语气中可以感觉到他的气愤。他说：“昆德拉把摇滚音乐看作是‘兴奋剂’，将摇滚音乐爱好者看成是‘自私的一代’、‘没有犯罪感的人’，这是最典型的偏激认识，这说明昆德拉不了解流行文化。虽然说摇滚乐手中有不少颓废者，但是就其音乐自身而言，摇滚音乐并不像人们表面了解的那样。摇滚音乐从其初期就涉及社会、人性的许多问题。比如，摇滚歌手鲍勃·迪伦有一首著名的歌叫做《战争祸首》，批判的就是惨无人道的战争。还有像南美的流行音乐Calypso，这种形式的歌曲绝大多数都是

指责政治和社会的黑暗问题。”

我对流行音乐和摇滚歌曲知道得甚少，但是歌手鲍勃·迪伦的作品非常出名。我知道那首《战争祸首》，其中的歌词唱道：“你们建造只是为了毁灭，此外，什么也没有干！”还有一首大概叫做《枪手》的歌，歌词大意是：“你们扣动别人的扳机，让别人为你们开枪，我来向你们提一个问题。你们的金钱给你们搞到了什么？你们赚的钞票再怎么多，也不能为你们赎罪。”虽然，后来没有能和汉斯有很多的交流，但是这次有关摇滚音乐问题的沟通，使我自己对摇滚音乐有了新的认识，而且和这些学生的交往，让我对美国大学生的形象、大学生在街头音乐活动的意义都有了更多的了解。

Child不是小孩，Broadside也不是舷侧面

美国的乡村音乐是一个大类。在各家音乐唱片店中，乡村音乐总是属于一个主要的类别。乡村音乐原来是地区性很强的，后来由于美国的生活、职业、居住的流动性很大，音乐也随着带过来带过去，乡村音乐逐渐成为了一种全美国性的流行音乐。乡村音乐成为美国流行音乐的一大潮流经历了由乡村走向城镇的道路，严格地说，这是一个由英国殖民主义遗声转变为美国资本经济文化的过程。早年来新大陆开垦的英国移民把他们的歌声和曲调也带到了美国，开垦者们在这些乡村歌曲中寄予了极大的思念情怀。所以乡村歌曲的内容大多为叙述家乡的故事，感慨流浪的生活，洗礼信仰的灵魂等。

美国早期乡村音乐中有不少民谣，英文叫Ballad（“巴拉德”）。这大多也是由英国开荒者带来美国的。关于这些Ballad有一个有趣的事。英国Ballad中有一种叫Child，见字面中文意思是“孩子”。但是，如果你真把它理解为“孩子”，那就闹笑话了。Child是一个人的名字，他的全名为Francisco James Child。他收集了299首民谣。这本近三百首民谣的集子就是以他的名字Child命名的。另外还有一种叫Broadside Ballad。仅看字面，Broadside很容易被理解为“宽度”或船的“舷侧面”。可是，事实上，它是很早以前欧洲的一种水印纸的名称。Broadside Ballad就是印在这种特别纸上的民谣。本世纪初的时候，一位英国的学者到美国来研究民歌，他在美国发现了1600多首英国

的民谣在美国流传。这些民谣的内容简单朴素，演唱者多用纯朴自然的演唱风格，很具有乡土气息。

由于“老式大剧院”广播节目的推崇，一批批优秀的乡村音乐歌手登上了电台和舞台。例如，乡村音乐的杰出歌手罗杰斯先后录制了100余首歌曲，他以自己独特的blue yodel演唱始终站在乡村音乐领域的最前沿，从而获得“乡村音乐的开创者”的称号。之后，结合爵士的节奏风格，又将西部牛仔的形象带进了乡村音乐。Country and Western Music成为了它的风格特征。尽管如今的乡村音乐已经完全都市化、现代化、美国化，但是，它的“乡土气息”、它的“农民形象”、 它的“英国旧情”依然在。

“一觉醒来，歌就在那里了”

从这个黑人五重唱组我联想到另一个经历。1996年的春天，在肯特大学修我的博士学位的最后一门课。这个课叫做“田野实践”。我和两个美国同学挑选了一个美国黑人的教堂作为研究考察的内容。“田野”调查的具体技术要求是需要制作一个半小时以上的资料录像带。那地方离学校有一小时的开车路程。我们每周日去，一去就是一整天，先后一共去了十次。通过对这个“田野”调查，我们的感受很深。

这个教堂就像是一个大家庭，每周大家聚集在一起，相互关心和帮助。我们这些学生，包括两位美国同学以前对黑人文化知道得很少，所以对这个选题兴趣很大。去了以后，我们受到了非常热情的欢迎，很快就像是他们这个大家庭中的成员。每次都和他们一起参加礼拜活动，和他们一起共进午餐，从中了解到许多黑人文化。在那里，我真觉得像是在一个社会主义式的集体之中。他们人人对这个集体都有义务和贡献，每一个个人和家庭的情况都是有福同享，有难同当。当时，我们看到一个情形是，一个18岁的女孩，由于无知生下了孩子。对于年轻姑娘的不慎这个大家庭是原谅的。对这个没有父亲的婴儿，大家轮流照顾，帮助姑娘读完书，帮助她解决困难。他们说，他们都是上帝的子女，都是一家人，互相要爱护，人要有博爱之心。

在“田野”调查过程中，我们看到，他们的礼拜仪式完全是在音乐中进行的，牧师的布道和教徒们的应答都是以音乐歌唱的方式来完成的。除了相互问候和用餐之外，整个礼拜天都是在演唱中度过的。对他

们说来，没有了音乐就等于没有了礼拜，没有了歌唱就没有了上帝与他的信徒间的沟通和交流。在他们看来，音乐不是像我们所说的那种艺术的东西，而是真正的一种表达他们用语言不能表达的“语言”。通过这样的“语言”，他们才能直接地接受上帝对他们的旨意。他们觉得，人类之所以有音乐，不是用来“欣赏”的，而是用来交流的。文字和语言是人类间使用的工具，而音乐是自然界本身就具有的，是上帝给予的。只有用音乐这样的“语言”才能消除人类与上帝之间的隔阂。他们一再强调，因为是音乐才有了他们的信仰。

他们的确对音乐有着不同一般的直觉。只听演唱录音，一般人都会认为是一个职业音乐家合唱团演唱的。可是，事实上，他们中间没有一个人受过专门的音乐训练。然而，他们对演唱的声音的掌握，对声音音高准确性的掌握，对节奏时值的掌握，对和声音程的感觉，对音乐感情的表达等，远远超过某些音乐专业人员。所有音乐作品都是他们自己创作的，然而，却没有人学过作曲，更没有人看过和声书。这些歌中有一些还运用了复杂的和声，远关系转调。他们没有人认识乐谱，他们完全靠记忆，靠感觉来演唱。他们说，他们自己也不知道音乐是怎么样来的，只知道是上帝派遣的天使带给他们的，“一觉醒来，歌就在那里了”。

根据半年的参与他们礼拜活动的经历，我发现，“上帝派遣的天使”其实是他们自己。每个星期三的下午和晚上是他们音乐排练的时间。在排练过程中，他们不断地提高演唱能力，不断地在修正歌曲的旋律，不断地改动和声的组合。这样的活动对他们来说是自发的，而对于我们外来的观察者来说，他们的对音乐、节奏、和声的执著是一种在宗教精神的感染下反过来升华宗教精神的刻意追求。当然，这种刻意追求是本能的、靠的是先天的直觉，但却是完全按照声音的物理规则、音乐的自然逻辑进行的。在排练期间，他们的活动是声音的劳作过程，而到了礼拜天的礼拜堂里，他们的声音便成为了宗教和文化。

印第安人的鼓和舞蹈

我对印第安人的了解和感情是到了美国留学后开始的。一方面我在华盛顿大学读书，这所名校坐落在美国最西北端的西雅图，西雅图就是一个印第安酋长的名字。因此，街道上处处能见到印第安物品的商店，而且，在著名的西雅图艺术博物馆的二楼是专门为印第安文化和历史设计的展厅，因为这是美国历史中的一个重要部分。西雅图的近邻城市——加拿大的温哥华也是北美印第安人的主要地区，在皇家市政厅的广场前竖立着印第安文化象征木雕，它成为了温哥华这座美丽的城市的一个特征。另一方面，我在美国读的是音乐人类学博士学位，音乐人类学研究中包括了许多整个美洲印第安文化和音乐的内容。就这样，我似乎觉得有一种什么力量把自己和印第安人连接在了一起。

我第一次接触印第安人的音乐是从与一位叫克尔的来自秘鲁的同学那里开始的。我从克尔那里学到了许多有关“安第斯”音乐和古老的印加文化的知识。印第安文化中群体“和谐”合作的精神和观念是对我影响最深的。正如我们已经看到的，在那里，演奏音乐是一种社会活动，在这种活动中体现了“村寨之间的和谐”、“人与人之间的和谐”，一个社会就如同一首音乐作品，它的完成必须依靠每一个人的参与、配合和努力。这种具有社会学意义的音乐活动现象，充分体现在一系列的街头“安第斯”音乐演奏考察中。

1998年初夏，我来到了美国的首都华盛顿市。前后我大约去过那里五次，但是这次特别富有意义，我看到了印第安人从另一种角度，以另

一种方式来体现他们的和谐精神和对太阳神的崇拜。

我从史密森国家博物馆出来后，听见一阵阵鼓声，朝着声音方向望去，那是从不远处的国家美术馆前面的广场上传来的音乐声。因为从课堂上的学习中，我已经非常熟悉印第安人的音乐，所以，一听这鼓声，就知道是北美印第安舞蹈的表演。到了那里，只见广场上人山人海，这是第一次亲眼看见实地表演，非常激动。哦，实在是太漂亮了！大概有十来个印第安人，身着羽毛制成的服装，五颜六色，绚艳美丽，随着鼓点声，他们正在为观众翩翩起舞，表演着印地安人的舞蹈。其中有男有女，年长者大约三十，年幼者不到十岁，是两个小姑娘，非常漂亮。

在印第安人的文化中，音乐和舞蹈是一种很特别的东西。对他们来说，音乐和舞蹈有许多不同的作用。其中之一就是“医术礼仪”音乐。他们认为音乐和舞蹈可以帮助治病。在他们看来，病痛不是一个生理的问题，而是心理的、灵魂的暂时错位的经历，只有通过神的帮助才能将心灵归回其正常的状态。因此，音乐和舞蹈最重要的意义便是与神的交流和对话，鼓点和舞姿是与神灵沟通的媒介。音乐和舞蹈不是人创造的，而是神指派给他们的。

印第安人的舞蹈形式多种多样，他们有圈圈之舞，礼物之舞，太阳之舞。太阳是印第安人的象征物，是他们的神，是他们生命的回光，是他们生存的依托，是他们生活的希望。所以太阳之舞是印第安人最高等级的舞蹈。

有一种舞蹈叫做“战争舞”，这是从当年各类战争中流传下来的。在北美的印第安人有许多季节性的活动和节日，其中之一称为“Powwow”。在许多大城市里，人们可以经常看见印第安人在“Powwow”活动中表演。“战争舞”是其中最受欢迎的。这种舞蹈一方面是因为密集的鼓声和跳跃节奏伴随着热烈的舞步，另一方面是因为舞蹈者们的服装。就如读者看到的那样，印第安人身着鲜艳夺目的服装和配戴着色彩绚丽的羽毛。舞蹈一般由8个人组成，形成一个圈圈。最基本的舞步是一只脚站立，另一只脚悬空，头脸向上仰，臀部撅起。

每一个舞蹈者都必须非常熟悉舞步，就像敲鼓者必须准确无误地演奏鼓点，任何多余的动作或鼓声都将是对神灵的冒犯，因为他们的战斗是神灵的旨意。

印第安人生活中有许多很有意义的事。在一些印第安部族中，每一个人都有自己个人的歌。当一个年轻人到了一个特定的年龄时，他被部落的习俗要求去寻求自己的幻象，因为幻象会指引他的一生的道路。这位青年离开村庄和社区，来到某一个他选择的地方。在寻求他的幻象时，一首特定的歌曲会产生，这就是他个人的歌。这首歌是他所寻求的幻象的一个重要部分，在他的整个生命过程中，这首个人的歌将起着非常有意义的作用。印第安人的个人的歌是他们与苍天交流的媒介，是每一个个体生命、生活的写照。它像是人生的一部分，但又不是与身俱来而是需要去寻求的；它是“宿命论”性质的，但从来都不是悲观主义的。

1999年，我去西雅图时，正好遇上了西北地区最大的“图书节”。在那里，我认识了一位在美国非常有名的印第安女作家和诗人，叫Gail Tremblay。她在为自己的新作诗歌集《印第安人歌唱》的读者签名。我买了一本，她签了名，我们还交谈了一会儿。在这里，我为读者翻译她的一首诗——《鼓》中的一段：

它的远古节奏唤起了我们的脚步，
指令着我们在大地上旋转跳舞。
脚步和旋转向着太阳神灵，
就如同我们紧紧地围绕着乐声阵阵的鼓。
鼓，
它的共鸣来自那被人类的双手雕凿后的灵性的树木；
鼓，
她的歌唱来自木槌与皮膜的交往后的心灵的倾诉；
鼓，
她是印第安人的生命、勇敢者的荣誉、献给上苍的祭祀礼物。

印第安人的羽毛在歌唱

印第安人是美洲的土著居民，他们是在很久以前从亚洲迁徙来到美洲的，所以是属于蒙古人种的美洲支系。他们有许多部族，生活在不同的地区。尽管他们都使用的是印第安语，但是不同部落有着自己不同的语言。在南美洲也生活着大量的印第安人，北美洲的印第安人大部分在美国，加拿大也不少。印第安人主要以狩猎和采集为生。但是，他们是北美农业的前驱者，为美国开拓了约60%的农作物品。如，玉米、马铃薯、可可、烟草、棉花、番茄、南瓜等。

可悲的是，15世纪末欧洲殖民者最初来到这块新大陆时，印第安人给予这些开垦者许多的帮助，但是，当这批殖民主义者稳定了自己的地位之后，却开始了掠夺印第安人的土地，采取了灭绝印第安人的政策。美国的今天是哪里来的？事实上，今日辉煌的美国在很大的程度上是在当年以武力和欺诈将印第安人赶出他们家园的黑暗历史中建立起来的。仅仅在19世纪，美国政府就对印第安人发动了200多次战争，残杀了无数的印第安人。几个世纪以来，印第安人一直为维护自己的生存、抵抗被侵略和征服而进行奋战。随着白人移民一批又一批的到来，美国西部扩张进程加快，殖民者显得越来越贪婪。他们使用武力威逼和契约欺骗，抢占了印第安人一大片又一大片土地。

1830年，杰克逊总统颁布了《印第安人迁移法》（*The Indian Removal Act*），强行将印第安人赶到荒芜的大西部（The Wild West）。军队用铁链迫使一支支印第安部落在寒冷的冬天踏上历史上闻

名的“泪水之道”（Trace of Tears）。由于气候严寒，缺少遮蔽，没有食物，加之感染，白人入侵后带来的天花、霍乱和肺结核等疾病，在这历时5个月的迁徙过程中，许许多多的印第安人惨死途中。当时美国政府曾郑重保证“只要草还在长，河水在流”，印第安人就可永远拥有他们的“新领地”（The New Land）。然而，这“永久性的印第安人的边界”被不断向荒芜的西部推移。

19世纪，美国政府不断尝试以付年金方式与印第安各部落签订购地契约。据统计，从1778年至1871年这类契约共签了389个，从印第安人手中以平均一角美金廉价购得一亩土地。美国政府曾力图摧毁印第安人部落，推行“开化”（Enforce“Civilization”），把“野蛮原始”的印第安人改造成为“文明的美国公民”。1924年，美国国会通过了《印第安人公民权法》（*The Indian Citizenship Act*），匆匆忙忙将印第安人变成美国公民。但是这种公民权给他们带来的不是幸福，而是灾难，造成了他们严重的文化危机。在印第安人的抗议和斗争的压力下，美国国会又于1934年制定了《印第安人改组法》（*The Indian Reorganization Act*），承认土著文化的价值，恢复部落制（The Tribal System）。1975年国会又通过《印第安人自决和教育援助法》（*The Indian Self-decision and Education Aid Act*），鼓励文化多元论（Cultural Pluralism）。

印第安人多年来以各种方式捍卫自己的文化，为自己的权利而斗争。据最新官方统计，美国政府为印第安人划出的“保留地”（Indian Reservation）总共有314个，较大的保留地在亚利桑那州、犹他州和新墨西哥州。印第安人的人口总数近年来在逐步增加。据美国人口统计局资料，印第安人1970年人口为82万左右，1980年增加到140万，1990年进一步增至188万，现在已经超过200万。

联邦政府调查资料显示，美国共有554个印第安部落。随着异族通婚，纯种的印第安人在逐步减少。目前，美国约有40%的印第安人永久性地生活在保留地内，他们的就业面较窄，有些仅限于季节性农活。有

许多部落近年来在保留地上建立了一些颇为盈利的商业、工业、矿业和旅游业。大约有一半以上的印第安人生活在城市里，其中以旧金山、洛杉矶、芝加哥三城市的印第安人为最多。进入城市的印第安人跨越了时代的界限，走进了新的世界。这批人受白人文明影响较深，已经接受白人的生活方式，在公共场合讲英语。虽然最终印第安人还是被赶往那些零散的“保留地”，或许有不少又离开了“保留地”，但是他们的智慧、英勇和文化在美国历史上留下了最有吸引力的篇章。

印第安人对“太阳”的崇敬，“安第斯”音乐对“太阳”的节庆欢乐，使我对“太阳神”产生了很大的好奇。印第安人的“太阳神”究竟是什么？打开《印第安神话故事》，第一篇就告诉读者：印加帝国神话——“太阳之子”帕查卡马克。

帕查卡马克的故事是这样的：

很久以前，在今天秘鲁的土地上，仍然棘荆丛生漆黑一片。既看不到光明，也没有昼夜之分。正好有一天，创世主帕查卡马克（在印地安通用语中，“帕查卡马克”即“赋予世界生命的人”的意思）来到这里，心血来潮，便随手造就了第一批人类以及飞禽走兽。然后便来到后来的科利亚地区一个风景独秀的湖泊中隐居歇息，这湖就是今天的的的喀喀湖。

此后又过了很多很多年，帕查卡马克打算回到宇宙中遥远的居处去，便从湖中走了出来。此时的大地仍然一片漆黑，他所创造的那批人虽然已经开始了原始的生活，但不仅不懂得向赋予他们生命和灵魂的创世主感恩戴德，而且连最起码的敬天畏神之心都没有，整天骂骂咧咧、指天咒地，抱怨这抱怨那，甚至向走出湖面的帕查卡马克扔石块、吐口水。帕查卡马克一怒之下，把他们都变成了石雕像，有些正朝着湖的方向一边走，一边指指戳戳，有的正在涉水过河……

等心平气和之后，帕查卡马克仔细回味了那些野蛮人的抱怨，的确是自己的一时疏忽，不禁对自己的行为有些懊恼和后悔。于是便决定重

新来过，只是这次有了比较周详的步骤和计划。

首先，他回到湖中小岛的小山洞里，召集众神商讨有关给黑暗中的世界带来光明的事宜。经过众神的推荐，帕查卡马克决定由孔蒂拉雅·维拉科查男神和基利亚女神兄妹俩担此重任并结成夫妻，由孔蒂拉雅太阳神司白昼，以金星为前驱后卫，风雨雷电为仆役；月亮女神基利亚司夜间照明，昴座七星为仆役追随左右，并准许基利亚从每月抽出三天主理太阳宫中事务以尽主妇之职。帕查卡马克分派完毕，嘱咐他们道：

“贤兄妹夫妻不辞辛劳，以自己的光和热哺育世间万物，堪称万物生灵之衣食父母。为酬谢二位的奉献精神，贤兄妹夫妻之长子女及其后代当为此一方土地之主人，以施教化之功，克尽教化之力，以历数十二为期，切记！切记！”

帕查卡马克指令太阳和月亮由东往西，交替运行，并约定当太阳升起的第一束光线照射进的的喀喀湖中岛上小山洞时，即为新人类生命的开始。

这一切工作完毕以后，帕查卡马克神就在现在的第亚瓜纳科，按照人的模样雕刻了许多石像。有一般百姓的石雕像，也有将来统领这些人的首领像，还有许多孕妇和带着孩子的妇女以及许多尚在摇篮中的婴儿石像。这一切都是石头做成的。他把这些石像放在一边。然后，在另一边同样也做了许多石头像。然后，指令众神，在那些石像上刻上名字，并告诉他们哪些人该在哪些地区居住，繁殖后代，并约定，在太阳之子对这些人施予教化之前各自奉他们为自己的偶像……

当太阳从东方升起时的第一束光芒照亮了的的喀喀湖心岛的小山洞，世界上一群新生命就这样诞生了。

帕查卡马克把其中两个人留在自己身边，对其他那些人说：“你们走吧！朝着太阳落山的方向走去，把那些人们从溪泉、河川、山洞和林莽中呼唤出来，并教给他们生存的技巧。”这批人便出发了。他们分别按神的意旨到他们指定的省份去。他们一到那里，就呼唤着石像上的名

字并高声宣谕："你们出来吧！就居住在这块荒无人烟的土地上，这是创世主帕查卡马克的旨意！"于是，恰如帕查卡马克所说的那样，人们便从四面八方跑来了。从此，这块土地上才有人居住。

帕查卡马克待这一切都按照他的意图安排妥当以后，又对留在自己身边的两个人说："你们俩人是太阳神的第一束光线所赋予的生命，在你们俩的身上有着太阳神的意志，你们的子孙将继承太阳神之子成就功业，成为印加王族的一分子，你们俩要切记！切记！好了，你们也照着他们的样子去把人们唤出来！"他让二人朝着钦查（北方）和昆蒂（西方）分道而行然后到西北方汇合。

帕查卡马克分派走二人以后，就径直朝着库斯科方向走去。库斯科正处在安蒂（东方）和昆蒂之间的中心地带。他沿着通往卡什马尔克的山间小道走着，他一边走一边把人们呼唤出来，当他来到卡恰省卡纳斯人的聚居地时，卡纳斯（意为"火灾"）人不仅没有认出他们的创世神，而且一个个全副武装，杀气腾腾，一齐向他进攻，想把他杀死。帕查卡马克看到他们手执武器而来，就明白了怎么回事，于是，马上从天上降下火焰，焚烧他们居住的山头。那些印第安人看见大火临头，惊恐万状，纷纷把武器扔在地上，朝着帕查卡马克站立的方向爬行，来到这个留短发蓄长须、身着长袍的人面前乞求宽恕。帕查卡马克看到这种情状，便双手召来一根木棍，到有火的地方，打了两三下，大火就被扑灭了。这时，印第安人中一个机灵的人才认出他就是创造世间万物的神。

帕查卡马克在显了这番神通之后，继续赶路，以便完成自己对太阳神许下的诺言，为他的子女选中一块王城宝地。等到了距离库斯科三十公里的一座小山上，他坐了下来，呼唤出一批印第安人。然后带领他们来到库斯科，并向他们作出预言：

"你们在这里安居，等到一群大耳朵的到来，他们中间太阳神的长子长女来统领你们，教化你们，成为你们子子孙孙的国王和王后。"

然后，帕查卡马克从这里西去，会合众神如履平地般踏海而去。

（请参见《印第安神话故事》，宗教文化出版社，萧风编译，1998

年版)

有一次我还路过美国政府为印第安人安置的“保留地”。道路边，人们可以看到印第安人为路人了解他们的文化所建造的小木屋和不少木刻雕像。

美国的印第安人对自然、对世界、对生命的感情都保留在他们的羽毛和舞蹈里。我在美国学习生活多年，接触了不少印第安人的音乐和文化以及人事，有许多亲身的感受。我所看到、听到的远不止告诉读者们的这些。一方面是内容要多得多，另一方面我的感受也要复杂得多，有些是很难以文字来表达的。也许可以这样来理解，就是说，不亲眼目睹、亲耳聆听这一切，你感受不会有那么复杂，以至于无法来表达它。人类为什么会有音乐和舞蹈？简单地说，就像记载在孔子论音乐的《乐记》中所说，“言之不足而咏之”；言咏不尽时，便“手之舞之，足之蹈之”；手足舞之、歌之咏之依然无措时，便有了我们现在所说的音乐和舞蹈。人心复杂、人的感情复杂、人的思想更复杂，语言有时是很难准确表达我们想要表达的一切。尽管如此，我们毕竟还是要使用语言。在这里，我以抒情的方式来表达我个人对印第安文化和历史的感受和认识。

羽毛在歌唱

我们醒来了，
我们拂晓了天日，
在我们心中正在缓缓升起的光亮犹如一轮太阳；
我们呼吸着太阳，
我们呼吸着光亮，
祈祷的人们梳理着手中的羽毛希望能为光亮和太阳歌唱。

然而，
阳光下的光亮变成了一道道无形的边疆，

最终成为了网，
这张网正在蒙罩着眼睛和刺伤着心灵，
束缚了羽毛的舞蹈和祈祷的信仰。

伤痛随风而起，
就像浪涛在大海里一波又一波地不息；
它在扩散和蔓延，
就连我们的肉眼都能看见心在颤抖和那般的无力；
不能避免哀怨的吞咽，
不能回避盐末撒在依然疼痛着的伤疤里。

回忆着过去，
回忆着消失了的爱人和土地；
虽然，
什么也不能从墓土里起死回生，
但是，
什么也不会从记忆里销声匿迹。

我们的生命必须不断地舞蹈，
因为印第安人的羽毛还在子孙们的心里滋生长起，
我们保留着自我的灵性，
因为我们学会了以新的生存方式来继续先辈的足迹。

站在悬崖峭壁，
脚下的雪海仰望着声无止境的皮鼓和长笛；
那歌声是哀怨，
那歌声是祈望，
那歌声是恶梦过后的灵契。

鼓点敲醒了黑夜，
笛声拂晓了天日，
伴随着太阳在音乐声中交响；
太阳呼吸着节奏，
光亮呼吸着旋律，
舞蹈着的羽毛和跳跃着的鼓笛将为光辉灿烂的光亮和太阳永远歌唱。

《大峡谷》中的美国风光无限好

美国的人文历史是音乐家创作的内容，同时，自然地理和美好的风光也同样是音乐家们关注的内容。美国作曲家格罗菲就是描写美国自然景色闻名的音乐家。他的最受人欢迎的两部作品就是取材于美国最出名的两大地理奇观。一部作品是交响组曲《大峡谷》，另一部是交响组曲《密西西比河》。恰巧，这两个地方我都去过。见到过大峡谷和密西西比河，再回过来听这两部作品，感受真是很不一样，因为音乐所描写的景物和感受都在对实地经历过的场景中一一得到了呼应。在交响组曲《大峡谷》中，当聆听《日落》一段音乐，我的眼前仿佛就看见了辽阔无边的大峡谷在夕阳的照射下，成为了一片红色的奇观境地：天也红、地也红、峡谷也红、人在其中也是红。太阳红得像蛋黄那样纯真，在落日的那时分，你可以看着它缓缓地走落到地平线下去，那时的地平线上反射出一派辉煌的光亮。随着光亮的逐渐暗淡，头顶上的星光开始闪烁。真的是美丽无比。格罗菲于1921年开始写作《日落》，经过10年的创作，1931年完成了最后的乐章。作品的五个乐章分别是：1.《日出》；2.《五光十色的沙漠》；3.《在山径上》；4.《日落》；5.《大暴雨》。

密西西比河远没有大峡谷那样的美丽。全长6000多公里的河流，流出来的是艰辛、苦难和奋斗。汹涌澎湃的河水好像是一曲黑人在新大陆的历史。那河床下面埋葬了无数的铁路开道者、黑奴逃亡者、黄金挖掘者、战争死亡者的尸骨。《密西西比河》作于1924年，共有4个乐章。

第一乐章《河流之父》描写的就是那永远汹涌澎湃的河流，采用了印第安音调；第二乐章《哈克贝利·芬》，马克·吐温小说中的人物，以爵士音调表现故事情节；第三乐章《克里奥尔人的往事》，以黑人歌曲为素材，表达了美国黑人对非洲故乡的思念之情；最后乐章《马底格拉节》，描绘了密西西比河流上下的狂欢情景。

运用美国民间素材作为创作源泉的作曲家很多，罗伊·哈里斯（1898–1979）也是成就突出者之一。哈里斯1898年2月12日生于俄克拉荷马州，父母亲都是苏格兰——爱尔兰籍的拓荒者。他从小开始接触音乐，学习钢琴、风琴和单簧管。1919年，哈里斯入加利福尼亚大学学习哲学与经济，并兼修和声学和作曲。他的处女作《雨天的印象》得到成功，并获得听众募捐赴法国深造。1927年，他的第一部成熟的作品《为弦乐四重奏组、钢琴和单簧管而写的协奏曲》在巴黎首演获得了极大的成功，第二年立即被介绍到了美国。他后来由于疾病回到了美国。之后，他创作了大量以美国民间音乐为素材的作品。例如，七乐章套曲《民歌》交响曲，以及《人声》交响曲、《占领之歌》，以及《第一交响曲》、《第二交响曲》等作品。他的独特音乐语汇写出了具有美国特色的音乐，为美国音乐的民族化做出了重要贡献。

田野札记七



美国街头音乐大本营（1）
—— 纽约地铁街头音乐实录

地铁在纽约有着特别的重要意义，它几乎是纽约人的生命线。华盛顿、波士顿都有地铁，但是那里的交通状况比较好，可以正常开车进城、开车上班。然而，如果要想“陷害”某人，那你就让他开车进纽约，特别是开车去曼哈顿。不仅是因为交通拥挤，开进去很困难，即使进了市区，停车更是困难。最让人担心的是，纽约偷窃现象很普遍，据说十有八九的车子的后盖是被撬开过的。很幸运，我的车没有被撬过。所以，在纽约形成了一个有趣的现象，富人不开车，穷人开着破车乱跑。也由于大多数纽约人居住地和工作地距离很远，因此，乘地铁成为了人们生活中的非常重要的内容。

纽约人的生活离不了地铁，于是慢慢地滋生出来了地铁文化，其中的一项最有特色的内容就是地铁中的音乐演奏活动。以下是我采访到的部分实录。

（1）观众对街头音乐的态度是怎么样的呢？街头音乐对于纽约人来说是他们日常生活中所见的内容之一。每天的上下班，每天的来回在街道上，每天的进出地铁站，处处可见街头音乐演奏。除了旅游者，很少有生活在那里的人专门停留下来听音乐的。从图片上可以看到，没有人围观，因为街头音乐、地铁运行和乘车人群是一个整体，谁都缺不了谁。不然，就成不了纽约地铁文化了。正因为它们是一个整体，投钱、

给小费是自然的。我问旁边的一个乘车客："先生，您给过街头音乐家钱吗？""喔，当然！他们为我们服务，为乏味的地铁增添了快乐，我们自然要给劳动者报酬。虽然不多给，因为这仅仅是态度和心意。"事情就是那么简单。美国人对"尊重"二字的认识就是这样自觉的。这些镜头是我抓拍到的一部分，从中可见到人们在这种特殊"音乐交易"中的行为。

（2）我坐上地铁寻访音乐家。在车厢里看见贴有车厢内不准什么的规定的布告，其中一条是不准在车厢内饮食，另一条是不准在车厢里进行任何演奏活动。在这里布告就是法律。美国人非常守法，而且常常会相互监督。常见到，年轻人不注意将饮料或食物带上车吃喝，这时候，在坐的人群中立即会有人要求他将食品收起来。可是，我在另一辆地铁车厢里见到这样一个情形，一个盲人音乐家在车上进行演奏活动，用小提琴拉着著名的"加伏特舞曲"。此时，所有乘车人都没有了法律观念，反而一个个都解囊给小费（可惜当时车身摇晃，没能拍下这个场景）。这说明，守法也是可以灵活的，因为法律是人制定的，人是有人情的。所以，法律在特定的情形中也是可以通融的，因人而异的，并不是非要"法律面前人人平等"的。

（3）地铁街头音乐家在平日的演奏活动中逐渐形成了一个群体。由于地铁内的音乐活动范围非常广阔，人员流动量很大，所以不容易形成一个像西雅图"公众集市"中那样比较有固定形式的组织。但是，在纽约的地铁中一个大致的"势力范围"的划分还是有的，这是因为乐手们知道哪一些车站是人群集中地带，哪一些车站是富人乘车多的地方，哪一些车站上下的客人对音乐不感兴趣，哪一些车站上的乘客喜欢什么样风格的音乐，其中最至关重要的因素是，哪一些车站的人群会给小费。因为有了这一系列的考虑因素，以地铁为活动中心的街头乐手们逐渐形成了一些不成文的规矩，这个规模不大的小群体相互之间心照不

宜地“换站”。我认识的两个吉他手就是这个群体中的成员，他们既是同行，也是竞争的对手，但更是朋友。我从其中一位吉他手的口中了解到，同行之间的交流非常重要，因为纽约地铁中的乘客分为两类，一类是过路客，纽约就类似于上海，每天进进出出、来来去去的外地人占据了城市街头流动人口的一大部分。在纽约，这部分外来乘客不是街头音乐家服务的主要对象。不像西雅图“公众集市”中的游客，或者纽约街面上的观光客，他们把街头音乐活动看作为“景点”，不仅会有心停留下来欣赏，而且还会非常积极地给小费。但是，纽约地铁中的情形不一样。纽约地铁中的街头乐手们大多是“小费主义者”，他们不为“名”，只为“利”，这与“纽约人”的现实主义态度和华尔街股市中的“急功近利”理念是相辅相成的。由于纽约的过路客中有许多是来纽约办事、处理公务的，他们在地铁中的心态往往是“惶惶不安”，只担心乘过了车站，或者只害怕乘错了车，基本上无暇顾及他身边的什么音乐，所以也就没有多少可能从他们身上得到小费。但是，一些最热闹、接近市中心，或者商业区、博物馆等旅游点的车站的情形会不一样，这些车站里上上下下、进进出出的乘客很多是观光游客，那么，这里的“盈利”机会就会很多。对于地铁街头乐手来说，他们的服务对象主要是第二类乘客，也就是每日上下班，出现在固定车站上的乘客，有一批富裕的年轻白领阶层是给小费频率最高的。但问题是，他们不会总给一个固定的乐手，他们需要换口味，喜欢新的东西。因此，地铁街头音乐活动群体中不成文的规矩形成了。他们自觉地轮换车站，不时地交流各个车站的情况。竞争是需要的，竞争体现在自己的演奏水平上，而不是“无赖”地抢占有利的“地理位置”。相对于西雅图“公众集市”中的有规律的“换班”来说，纽约地铁中乐手们的“换站”要松散一些、没有规律一些。但是，纽约地铁中的街头音乐活动也是有“行规”的。

（4）我在一个车站上看见一位乘客背着一样东西，觉得非常熟悉，突然想起，那是在学校“南美音乐研究”课堂上学到过的巴西弹拨

乐器。这件乐器和另一件叫做卡西西（Caxixi）的打击乐器一起是在巴西传统格斗运动中作为伴奏使用的，后来成为了专门用于音乐演奏的乐器。因为在街头音乐活动中，出现的大多都是一些常见乐器，而这类民间特色乐器比较少见。我带着侥幸的心理，希望他能停下来在哪一个车站上演奏。眼见这位乘客上了车，我也就跟着上了车，坐在他旁边。我和这位看上去就像是南美人的小伙子搭腔。

“先生，您这件乐器是叫做Berimbau吗？”其实，我当然知道这件乐器叫什么，因为当时在课上我是学得比较好的学生，我喜欢各类乐器。但是，为了有一个开场白，我就这样问道。

“对，你讲得一点不错。你怎么知道？”他好奇地问。

“我在大学读博士课程中学过。”我回答。

“哦，你是一个博士，难怪。你喜欢这件乐器吗？”他说。

“当然，希望能听你演奏一曲。”我立即兴奋起来。

“没有问题。今天晚上我有音乐会，你可以前来参加。”他从包里拿出一张“广告”卡片给我。

“非常感谢。我一定去听你的演奏。”我谢道。

我和他在地铁车上请人为我们拍照留影，非常可惜的是，由于车子摇晃，拍摄人没有经验，洗出来的照片根本不能看。还有遗憾的是，那天晚上我实在去不了，结果没有听成他的音乐会。虽然这并不是正规的音乐会，演出地点是在一家音乐商店前面的广场上，但是，我总觉得是一次失约。他给我的“广告”卡片我一直保留至今。卡片上写着：

瓦尔提诺
与巴西当代乐队
鼓：Duduka Fonseca
键盘：Hello Alves
低音贝司：Richard Buna
地点：21大道、915B街的Metronome

时间：7月9日　星期四　三场：晚上8:00、9:30和11:30

（5）我在纽约地铁里也听到了印第安人的安第斯音乐。不同的是，这次看见的只有一位乐手，用一个音箱扩大器来渲染他的排箫演奏。音乐很好听，吸引了许多观众，好像大家都跟我一样是“无所事事”的人，哪里都不去，在这个站头的拐角上停留了下来。我在那里呆了很久，也和这位叫瓦特尔的印第安乐手交谈了一会儿。原来没有和印第安人接触过，所以他们的许多感受我是不知道的。我询问瓦特尔的情况，他告诉我，地铁中的演奏是他主要的生活来源，收入不高，小费也非常少，但是人们喜欢他的CD唱片，平均每天能够卖出去两三张，所以能够维持生活。我问，既然地铁演奏不能很好地满足生活，那么他为什么不换一种工作。瓦尔特说，美国是一个自由的国家，我就应该充分享受自由的权利。他喜欢音乐，上班族的生活他受不了，而且更重要的是，他仍然觉得自己是印第安人，总有点和主流社会不怎么相容。我问，他家里人是否还住在“印第安人的保留地”中。他说是的。可能是我的话题激起了他的什么伤心事，瓦尔特的脸色有点不好看。他说，最好不要提这些事情。

我买了一张瓦特尔的CD唱片，离开了那个车站。但是，激起瓦特尔伤心的“印第安人保留地”内容一直盘旋在我的脑子里。我后来读到过一些有关印第安人和白人之间发生的不愉快的历史，其中一个故事讲述了一位印第安女歌手的感受。她说：

白人决定我们应该成为好庄稼人，因此便把我们这些住传统印第安长方形房屋的大家庭拆散分成一块块土地。如果没有把地种好，我们就会失去土地。他们明知这是行不通的，但这是瓦解我们的一个好办法。印第安人是否成功是看他能给人分享多少好处；而白人估量他的地位高低是看他能从别人那里拿到多少东西。任何两种文化的汇合都不能如此合乎理想。白人一切都是拿进，印第安人一切都是拿出。

由于我们既不会说英语，又不识英文字，因此他们决定给我们人人都指定监护人。这样一来，律师、法官、警察、商人都同一些公司一起出现，所有这些公司都分配到一些在他们名下应受他们监护的印第安人。他们彼此买卖土地，把那些仍然居在这块土地上的印第安人赶走。凡是不愿意迁走的印第安人，都被扔在铁轨上杀害。我们就这样在自己的保留地上沦为无地之人。

印第安人的历史是悲惨的，也由于此，他们的音乐哀怨凄凉而动听。

（6）我们都知道中国乐器扬琴是一个舶来品，原来叫“洋琴”就是这个意思。中国的扬琴是从波斯传来的，大约在明、清时期流传起来。波斯的“洋琴”依然在今天的伊朗活跃着，叫做Santour，形状和中国现在扬琴相差无几，只是演奏方式、音乐风格、音律结构不同。扬琴不仅中国、波斯、阿拉伯有，欧洲也有，这类乐器在英文中有一个专门的术语，叫做Dulcimer，或者Hammered Dulcimer。我在纽约地铁中，两次听见了它的声音。两位乐手中，一个演奏“洋琴”，是一位作曲家，叫Mecca Bodega，另一位演奏鼓。不少过路人在他们面前停留，也有一些人买了他们的CD唱片，我也买了一张。唱片中的内容有：

1. 插翅天使
2. 罗波斯
3. 步履蹒跚
4. 加拿大湖泊
5. 十四行诗
6. 卡塔坡斯岛
7. 油炸神经纤维的肯塔基
8. 赠送的长裤

9. 圣主显灵的伦敦贵族区

从作品内容中看不出什么名堂，但是从唱片的封面图像上我似乎可以感悟到，这件古老的乐器正在经历着后现代意识的纽约地铁音乐文化的洗礼。因为封面图像的主题是一些破旧的机器零部件。这真是纽约地铁街头音乐之丰富，无奇不有！

美国街头音乐大本营（2）
—— 来自东方中国的声音

纽约的地铁的确是散发着它特有的文化。乘坐过纽约地铁的人都会在那里发现一些有趣的标语，这些标语体现了美国人对于肮脏、陈旧、压抑的地铁的无奈所具有的自嘲和幽默。许多站台上或者车厢里写着这样一些话："睡过头了"，"如果迟到，就要被开除"，"赶快回家吧"，"不要上错了车"，"这节车厢太肮脏"，"只有萨克斯还有一点意思"，"这里是我的地盘"，"我再也不来纽约乘地铁了"等。可是有一句话是最有概括力的："下次还得乘这班车！"这一系列的纽约"地铁语汇"正是每日无聊、拥挤的地铁生活的幽默写照。

一位作家在一篇小文章中也是讲纽约地铁，他说："我想告诉你，纽约地铁说明书有7种，中文是其中之一。不懂英文的中国人，到纽约还是坐地铁吧。"我要补充的是，到了纽约必须坐地铁，否则你根本不会了解纽约。另一个重要因素，在地铁里你会意想不到地遇到一些你熟悉的人或者熟悉的事情。这些出其不意的收获会让你顿时对地铁、对纽约、对异乡他国的生活有一种新的认识。

我在纽约地铁采访街头音乐活动中，看到了一些我们中国读者更关心的场面。一天，我到哥伦比亚大学去，在那个地铁站下来。一下车就听到一个让我惊奇的音乐声。三步并成两步地上前去一看，果然是我们的同胞在演奏扬琴。忘了当时演奏的是什么曲子，我记得自己很激动。以前，有关我们中国的音乐家在纽约生活的情况听到过不少。其中一个

内容就是据说有一些我熟悉的人或同事、同学在地铁演奏。所以，很希望能亲眼了解一些情况。那天竟然遇上了。虽然不是熟人，但是，的确看到了同胞在地铁里演奏。于是就上前去交谈，问问同胞对在地铁里演奏的感觉和对这样的美国生活的感受。这位同胞很爽快，他说："我觉得很好。原来是有过面子问题，因为在国内时我是专业剧团的演员，是艺术家，很有社会地位，现在要来美国街头和地铁卖艺，放不下面子。后来由于要生活，逼着自己来演奏。其实远不是我们在国内想象的那样。美国的哲学就是要劳动，要自食其力。幸福发财和潦倒贫困都在于你自己。《国际歌》里'从来就没有什么救世主，全靠我们自己'说的是对的。美国人很尊重我，也喜欢听我的演奏。他们喜欢听东方异国情调的音乐。所以收入不错。"我很感谢他的这些话，问是否可以将他真实姓名写进文章里。他犹豫地说："在美国没什么，因为大家都了解这里。但是，在国内就不一样了。国内的家人、亲戚和朋友们不了解美国，对许多事是不能理解的。我不想让他们因为误解而担心。"我说绝对尊重他的意思。为了避免带给别人不必要的麻烦，在征得同意后，我只拍了其背影。

另外一次，我在地铁里听到有人在吹奏《泰坦尼克号》影片插曲的音乐。可是，听起来很特别，像是中国笛子在吹。走近了一看，真的是。由于影片的主题歌《我的心永无止境》在美国很流行，当时很多等地铁的旅客在认真听这个中国小伙子用中国笛子来演奏这首曲子。考虑到人多，也不一定每一个人都愿意被采访，所以就从背后拍了一张照片。

离开那里的几分钟后，前方突然传来一个令人惊异的歌声，听到这歌声时，我有好几秒钟没有反应过来。我在想，我是在中国还是美国？因为这歌声是用中文唱的《跑马溜溜的山上》。一个训练有素的男高音，弹奏着电子琴，看着1234的简谱，洪亮地唱着这首中国歌。我有点激动，也有点伤感。激动的是在纽约地铁里竟然听到亲切的家乡的歌，伤感的是好像美国人不能欣赏中国歌，更不懂歌里中文表达的爱情内容。不过，我对歌手的自信和勇气很佩服。一个异乡者，要大胆地在这

繁华热闹的世界中心城市里以家乡的语言独自放声高唱家乡的歌是要一些力量的。因为他不是在纽约大都会歌剧院的舞台上，而是在地铁里，这样的胆量和勇气是生活磨练出来的，是对人生有了另一种认识程度的。我也曾是天涯游子，能够了解到眼前的歌唱者的自信是走过了一条怎么样的路而换来的。由于文化背景的不同，社会条件的不同，中国音乐家在美国街头的艺术活动和美国乐手在自己国土上的街头从艺，是有着很大差别的。前者在心理、能力等方面都要比后者付出多得多的努力。在国内的朋友不了解美国，对街头从艺有偏见是可以理解的。但是，如果在美国的一些中国人却也对自己的同胞的街头从艺有偏见，这就不应该了。大家都知道，不能以成败论英雄。那么，更不能以职业或金钱论人格了。

中国同胞在纽约地铁演奏的情形，让我想到更进一步的问题是，许多中国人到了美国之后，在不同程度上都受了美国文化价值观念的影响。比如“自我奋斗”的精神和“实用主义”哲学是中国同胞到了美国后所普遍接受的思想。美国主流文化的核心是崇尚勤奋劳动的新教道德传统。早期新教徒的劳动价值观，后来逐渐发展成勤劳、节约、奋斗、物质至上、讲求实效的美国精神。因为，新教徒们积极生产，努力工作，希望通过自己的奋斗和物质上的成就表示上帝对自己的认可和恩典。这种观念激发了人们的奋斗精神和努力创造物质财富，在客观上起到了促进经济发展的作用。

美国的林肯总统一直是人们心目中的偶像，因为他就是靠自我奋斗而成功的典范。家庭出身贫寒的林肯，当过工人、水手、店员、邮递员、土地勘察员，但是他勤奋刻苦，自我学习和奋斗，后来成为了律师，步入政界后成为议员，最终登上了总统的宝座。人们对他的崇拜，就因为他是一个依靠自己的力量和“自我奋斗”取得成功的人。

另一方面，新教伦理客观上造就了美国人物质至上的态度。他们关心实用价值胜过虚谈空论，重视实际行动甚于崇高理想。这种重视物质利益、追求效用的思想最终发展成为实用主义，美国唯一土生土

长的哲学。

实用主义的要义是把获得实际效果作为追求的最高目标。由于实用主义抛弃了对普遍绝对真理的追求，只把实际效用作为唯一有价值的真理。虽然它自诞生之日起就一直颇遭非议，但是实用主义掀起的崇尚科学、尊重实验、反对盲从的风尚，给美国乃至全世界带来的巨大利益是毋庸置疑的。注重实效的美国人热心科学发明，并努力以最快的速度把科技转化回到生产和生活中去。电灯、电话、缝纫机、打字机、计算机等现代人日常生活中必不可少的物品都是美国人实用主义的精神为世人作出的贡献。

在这样的社会氛围、文化观念、精神思想的影响下，加上留学或移民生活在初期的困难状况，“自我奋斗”精神和“实用主义”哲学不是被学习或者灌输得到的，而是在生活所迫的情形下，不自觉地、别无选择地接受了。虽然侨居美国的华人心里都明白，他们在身份上、地位上、人格上、尊严上，要真正地参与或进入美国的主流社会是非常困难的，对于绝大多数人来说是不可能的。但是，有意思的是，在“自我奋斗”和“实用主义”的人生和文化价值观念上，却非常容易地与主流社会融入了一体。是不是在传统上或血液里，中国人和美国人在这些方面就有着相似的根源呢？

美国街头音乐大本营（3）
—— 纽约地铁街头演奏执照

我在西雅图“公众集市中心”的街上看到不少手持乐器的“赶集者”。起先我一直跟着他们，但总不见他们停下来找个地方演奏，有点不明白。见一个中年人拖着一架手风琴往集市外走去，我上前问：“先生，我怎么没有见你拉一首就走了？”他带有一点抱怨情绪地说：“这些天是民间艺术节日，在这里演奏需要事前登记注册。我忘了事先登记了，所以不让演奏。那么，只好回家。”难怪昨天见市场管理人员拿着一个本子，挨个地和那些街头乐手在说什么。后来我注意到，不仅仅是在节日期间来集市演奏需要事先登记，事实上，平日里想要在这里演奏也是需要一定手续的，那就是营业执照。即便不是为赚钱而来的少年街头音乐家在此演奏，也同样需要执照。

乐手们在街头从事音乐活动需要执照并不是西雅图“公众集市”中特有的规定，而是美国所有地方都一样，因为在美国似乎凡事都有其规矩。

刘建春的小说《纽约地铁的琴音》（中国华侨出版社2000年版）中有一段这样的叙述：

几天后，在一次公开演出活动中，裘华敏幸运地遇见了在国内一个团工作的吹笛子的高一飞和他妻子——来自大连歌舞团的琵琶手柏春明。他俩从俄罗斯辗转来美，先在餐馆打工，现已辞掉餐馆工作，正在为无工作而犯愁。这次演出活动也是偶然撞见的。一听说下地铁拉琴每

天有近100美金收入，便嚷着要和裘华敏一齐下地铁。

“行，只要你们二位愿去我们可形成一个小乐队，气势上压人一筹，收入也肯定多。”

“明晚就去，说好在什么地方等。”高一飞跃跃欲试。

“你们二位住什么地方？”

“住北方大道。”

“那好，离梅茵街比较近。明天下午五点之前在七号地铁始发站等。”

翌日下午五点，他们三人每人拎着乐器，提着收拆木椅，背着包，走下地铁。车到终点站四十二街后，他们找了一个惹眼的过路口坐了下来。他们拿出乐器后，对了一下弦，高一飞问：“吹什么曲？”

“先来首欢快的，《喜洋洋》。”裘华敏说。

乐曲一奏响，其声势和音响震动了小小的站台，吸引了南来北往的过路乘客。俄顷，就围拥了不少观众。

一曲甫定，第二曲《步步高》刚奏了一半，突然一位全副武装的警察走过来，礼貌地伸出手，说：“请出示演出执照。”

裘华敏懵了，没想到在地铁演奏还要演出执照！

“没有！也没听说过。”

“那你们把执照办下来，再来地铁演奏。现在，对不起，请！”警察礼貌地下了驱逐令。

“今天真邪了，拉了一个多月，没见警察驱赶，怎么今天一来就撞上。”裘华敏懊恼地说。

他们赶紧收拾行具离开了四十二街……

尽管这是文学作品，但是纽约地铁里从事演奏活动的确是需要执照的。美国虽然是一个非常强调个人主义、自由主义的国家，但是那里的自由主义是在一定的规范中才得到容许的。在西方社会，推翻中世纪行会制度是一个自由主义思想胜利的象征。在19世纪前，美国人不必经过

政府的许可就可以经营商业，或从事任何行业、职业。然而，行业的职业化、职业的规范化、规范的法律化已经成为美国社会的一个非常重要的组成部分。职业执照就是其中的典型。

执照是政府机构对于人们从事经济活动的一个规范和限定，这种规范和限定在许多发达国家都具有普遍的意义。也就是说，政府规定，只有在国家授权机关所规定的、符合有关法则的条件下，个人才能从事某些特殊的经济活动。欧洲中世纪的行会就是一个例子，行会是一种制度，用以规定哪些人能被允许从事某些工作。目前的美国钢琴技师（调音和修理）组织就是一个行会，它没有采用Association、Society或别的什么，而是Guild，即行会，这就是旧时遗留下来的痕迹。从事钢琴维修行业的人员必须持有地区Piano Guild颁发的许可证，也就是职业执照。

持有职业执照在美国是非常普遍的职业要求。早在1938年，仅一个北卡罗来纳州就曾把它的法律规定扩展到60种职业。例如，药剂师、会计员、牙医、卫生学家、心理学家、成分分析员、建筑师、兽医和图书馆员等职业都受到州政府的要求执照的法律限制。对这些职业的限制和规定是需要的。但是，在美国，职业执照的铺盖面之大，的确有点令人惊讶。因为，即使连打谷机的操作者、碎烟草的商人、鸡蛋分等员、驯狗员、消灭害虫的人员、游艇推销员、修剪树木人员、挖井匠、砌砖匠和种植土豆的人，包括我们所关心的街头音乐活动从业人员都需要职业执照。在设法说服立法机构制定这类执照要求的争论中，总是把保护公共利益作为辩护的理由。然而，在立法机构颁发职业执照的过程中，由于种种不完善或者不恰当的处理方式，常常会带给申请职业执照成员许多额外的压力。

在历史材料上看到过一个有趣的对理发师职业规定的规章制度。理发师在很多地方被要求持有职业执照。马里兰州法庭曾对职业颁发部门对理发师职业所提出的规定进行裁决，法庭认为规定过分挑剔而无效。因为规定要求新的理发师必须学习下列的课程：理发的科学基础，卫生

学，细菌学，毛发、皮肤、指甲、肌肉和神经的组织学，头、脸和颈的结构，有关消毒和防腐的基本化学，皮肤，毛发。腺体及指甲的疾病，理发、修面和整容，化妆、着色、漂白和染发等。当时一位理发师职业申请者对这一规定进行抗争说，美国有18个州对理发行业有严格规章制度，各个州统一的要求是，理发师必须完成不少于1000小时的诸如工具消毒那样的“理论性的科目”，同时需要经历一段学徒期间。这些都是正当的，但是没有一个州像马里兰州那样要求一个愿做理发师的人必须是“理发学院’的毕业生。有学者从这个例子来说明，在发给职业执照的问题上，国家的干预已经侵犯了个人从事自己选择职业的自由。

职业执照发放不可避免地总是要涉及到对执照行业成员的控制。这是非常自然的。在美国，颁发职业执照委员会中大多数成员是由各自职业中的领有执照开业人员所组成。因此，这些人们一方面代表着各项职业范围内的集体利益；另一方面，当他们在对领取执照者的批准条件和必须遵守的服务标准的内容作出决定时，也会因牵涉到与自己的直接经济利益冲突而做出不恰当的判断和决定。

有学者认为，职业执照的发放往往在实质上不过是重新建立中世纪行会那种规章制度。因此，在决定谁该获得执照时，考虑问题的角度有时候和职业的专业能力没有多大关系，许多各种无关的条件可能要被加进，而且这些无关的条件甚至可能包括执照委员会成员的个性和当时的情绪，以及涉及到政治因素在内的其他条件。美国学者盖尔贝恩曾写道：“1952年德克萨斯州的法令要求每一个药剂师执照申请人保证‘他不是一个共产党员或与这个党没有任何联系；对于任何相信或宣传以暴力或非法手段或不合乎宪法的手段推翻美国的集体或组织，他不介入。同时，他既不是任何这种集体或组织的成员，也不支持它们……’曾有一位哥伦比亚地区中学音乐教师，由于被证实为是共产党员而被迫辞职，同时，也因此，他也不能成为一个钢琴修理师，因为他无疑地是‘处在共产党的纪律之下’。华盛顿州的兽医不能医治害病的牛或猫，除非他们首先在非共产党员的保证书上签名。”

从以上几个例子看，美国的规定职业执照颁发的某些法律和做法如此的牵强附会，几乎到达了荒唐、可笑的程度。

当然，这种现象已经成为历史。然而，从“地铁演奏执照”所引伸出来的职业执照问题中，我们可以看到，美国的确是一个法制的国家，它的法律无处不在。另一方面的问题是，法制是人制定的，建立和实施这些法律同样也会掺入了许多非常不健康的因素。

美国街头音乐大本营（4）
—— 西雅图和它的公众集市中心

美国的街头音乐活动最有特点的地方有两个：一是东海岸的纽约（New York），另一是西海岸的西雅图（Seattle），它们是美国街头活动的两个大本营。

在西雅图生活过一段时间的人都觉得自己是西雅图人，而且为之感到自豪。我也如此，将自己算作为西雅图人，每到别处，都以之自居。给自己这样的定位是需要“资本”的。别的不敢说，就对城市熟悉的程度而言，我对西雅图大街小巷的熟谙明了比一般生活在西雅图的人还强。然而，我毕竟不是真正意义上的西雅图人，充其量只能算是一个“准”西雅图人。因此，那里的许多现象对我来说都有一种新奇感和疑惑感。其中之一就是：为什么西雅图会有那么多的街头音乐家？是什么原因使得西雅图成为街头音乐活动的大本营？

人有一种特性，当你在一个环境里生活久了，会对那里的一切如此的熟悉和习惯。习以为常以至于不会觉察到身边所发生的现象有什么问题，因为一切都是那样的自然、和谐和正常。街头音乐早已成为了西雅图人生活中的一部分，每天上下班的街道上都能听见歌声、琴声，每个周末的风景点和集市里都能见到各种各样，形形色色的街头音乐家。人们为之感到亲切，大家觉得，这就如同著名的星巴克（Starbucks）咖啡那样，这就是西雅图的内容、西雅图的生活、西雅图的形象。所以，

没有人能够解答我的问题。

那就只能我自己来找答案。

西雅图这个名字大家是不陌生的，许多有特征的东西为这个城市争得了名声。用现代的语言来说，这些有特征的东西包括两个世界出名的大硬件和大软件。“波音”(Boeing)飞机公司这个硬件应该是够大的了，比尔·盖茨的“微软”(Microsoft)公司这个软件也应该是够大的了。西雅图在美国的独特地位与它的地理位置有着直接关系。它处于美国本土的西北角，是华盛顿州最重要的城市。往北走，两小时的汽车路程就可以越过加拿大的边界进入温哥华。西雅图人时常开车去温哥华过周末，特别是西雅图的华人喜欢去那里采购，因为温哥华有着北美西北地区最大的华人市场——中国餐馆、中国店家、中国菜场。西雅图的东面是美丽的华盛顿湖，它的水质之好和面积之大，以至于如果有一天全美国都闹旱灾，那也绝不会轮到西雅图。周末的华盛顿湖是最热闹的，小帆、赛艇、气船、游轮相聚一场，各得其乐。我第一次看见华盛顿湖周末的景象时，脱口而出的话至今依然记忆犹新：“西雅图真美！这才是生活！”从西雅图往南，通过5号高速公路（Freeway I–5），两三个小时就到了俄勒冈（Oregon）州府波特兰（Portland）。当然，你也可以走101公路（Highway101）。除了冬天，101公路是最佳的旅游之路，因为它带着你一直沿海边行走。一路上，太平洋的美丽景色尽收眼底，海风、海滩、海浪和海鸥都会陪伴着你，沿路各种旅社客栈、特色小店更会留住你不想往前赶路。无论走I–5还是Hwy101，再往南，就可以一直到达旧金山、洛杉矶。

剩下没有讲的最后方位就是西面了。西雅图的西面紧紧地贴着太平洋，城市的中心就在海边，从市中心出发不用走几分钟就到了有水之处（Waterfront）。我有时去那里会产生一种自己都觉得好笑的念头：城市的心脏地带距离海水那么近，会不会哪一天太平洋突然发脾气，一任

性海水涌上来将这个城市吞没了？距离海水那么近是有道理的，因为西雅图是一个海湾，叫做皮吉特海湾（Puget Sound）。这个海湾构成了美国西海岸主要港湾，西雅图海港被称为“通往阿拉斯加和远东的门户”。也因此，那里是美国的一个重要渔业基地。如果喜欢吃大马哈鱼（Salmon）或生鱼片、海鲜，非西雅图莫属。

西雅图的风景秀丽、水光山色，城市中的山、湖、海浑然一体。距离城市不远的奥林匹克国家公园（Olympic Park）和雷尼尔山国家公园（Mount Rainier Park）都是美国国家级著名游览胜地。所以，从飞机上俯视下去，由东往西，一过了落基山脉，呈现在我们眼前的一片豁然开朗的秀丽山水景象，那就是西雅图。而且，它的气候尤为宜人，虽然纬度很高，但由于其海洋性气候，冬暖夏凉，几乎是四季如春。前不久，一位初到西雅图的朋友说，什么是空气的清新感觉，来了西雅图才有了深切体会。

因此，西雅图许多次被评选为美国最适宜居住的城市。它之所以在美国人心目中有如此的地位，除了自然、地理和经济因素，人文方面也是一个重要原因。西雅图早年是印第安人的居住地。19世纪50年代，这个城市逐渐建立了起来。1869年，正式设为市（City），以印第安人的酋长西雅图（Seattle）命名。至今，西雅图酋长的铜像还矗立在市中心。由此，印第安文化成为了这个城市的一个重要特色，处处可见印第安人的商店、物品和历史足迹。因为是海港城市，各国移民都首先在那里登陆、创业和扎根。最近有朋友问我在美国结交、结识过多少不同国家、民族的同学和朋友，我回忆了一下，大约不止30多个国家和民族，包括日本、韩国、越南、泰国、菲律宾、印度尼西亚、印度、柬埔寨、缅甸、巴基斯坦、伊朗、埃及、扎伊尔、马达加斯加、刚果、沙特阿拉伯、巴西、秘鲁、阿根廷、墨西哥、加拿大、罗马尼亚、俄国、保加利亚、匈牙利、波兰、西班牙、德国、法国、英国、意大利等等。其中绝

大多数是我在西雅图的华盛顿大学读书时的同学和朋友。由此可见，多民族、多文化的氛围使这个城市变得多姿多彩。

西雅图的咖啡——星巴克（Starbucks）在美国是非常有名的。在美国，只要喜欢咖啡的人，几乎没有哪位没有喝过星巴克咖啡，它的连锁店遍及美国的任何角落。不久前，美国星巴克咖啡公司继北京之后在上海登台，它的足迹踏入了东方大国的土地。咖啡的经营是商业，然而，喝咖啡却是一种文化。维也纳咖啡文学大师托贝格（F.Torberg）有一句名言："一个客人坐在咖啡馆里喝咖啡。"这句简单的话之所以成为名言，是因为它道出了欧洲咖啡文化的全部学问。它给予人们猜测和联想：谁在喝咖啡？在哪一家咖啡馆喝咖啡？喝的是什么样的咖啡？大概真正的学问和文化是在"喝什么样的咖啡"上。西雅图人喝什么样的咖啡呢？如果你第一次去星巴克咖啡店，抬头看着那咖啡菜单会让你无所适从、不知所措，因为名目之多，许多是法文、意大利文或西班牙文，比如最出名的 Espresso、Espresso Con Panna、Espresso Macchiato、Caffe Latte、Caffe Mocha、Cappucchino、Caffe Americano等，所有这些咖啡以不同容量的大小杯子出售：Short（小杯8盎司）、Tall（中杯12盎司）、Grande（大杯16盎司）和 Venti(特大杯20盎司)，而且 Latte，Mocha or Americano 可以加冰块等等，简直让你眼花缭乱。最好还是让一让，请排在后面的客人先点单。虽然美国人在欧洲绅士眼里是没有文化的乡巴佬，可是西雅图人喝咖啡却像欧洲人那样精细而有品味，所以也就有了文化。

如同喜爱咖啡的人士一样，热衷于流行音乐的人都知道西雅图是美国摇滚音乐的王国，因为那里有一位灿烂的世界摇滚巨星柯特·科本（Kurt Cobain）。舆论评价说，科本既无挺身反抗暴政之举，亦无登高啸聚江湖之绩。他视诗比行动更优美，手中紧握的只是美，一种曾经被视为丑的人性之美，一种拒绝了不义和不公的美，一种让人们珍藏的

碎裂的青春重现光辉的美。他把美给了他人，却将过早地告别人间留给了自己。然而，西雅图将他视为这个城市的骄傲，因为他是20世纪流行艺术和文化的英雄。

西雅图的形象和特征已经展现在我们的面前，这样的经济、文化氛围和土壤是不是造就这个城市的另一个文化现象——我们的主题——街头音乐活动繁盛的原因呢？也许在其他地方也能够发现某些类似的文化环境，但是，一种文化的繁盛是需要传统的。如果没有传统，这些客观的条件也就不成其原因和动力了。那么什么是传统呢？传统就是传统，它是一代一代人传承下来的东西，也许没有什么道理可言，也没有什么缘由可寻。就让我们来看看，街头音乐活动的传统在西雅图是怎么样延续和展开的。

每年5月的最后一个周末是西雅图一年一度的民间艺术节，它照例都是在西雅图市中心最热闹也是最具风俗性的地方——“公众集市中心”举行。1998年5月的最后一个星期六是23日，那天下雨，可是前来“赶集”者不少。“赶集”者绝大部分是本地人，参加各类的节日活动是西雅图人一年中重要而有趣的生活内容。集市中都是民间物品，包括吃的、穿的、用的、看的和听的。听的主要就是街头音乐。

西雅图的民间艺术节和其他一系列的节日都算是这个城市的民俗活动，也是旅游项目的重要内容之一。“公众集市中心”的正面，对着市区最热闹繁华的街道，背后是西雅图海湾港口。这是一个无论是居住在这里、还是来做客的人，都必须来走一走和看一看的地方。那里的海、那里的山、那里的房屋街巷、那里的咖啡点心、那里的工艺小品……总之，那里的人情风貌都很有特点。没有纽约的繁华，但却是典型的美国风情。其中，在“公众集市中心”街内举行的节庆活动里，街头音乐家的演奏又是很有意思的内容，也是街头音乐家们最集中的时机和场合。所以，街头音乐家的表演成为了西雅图“公众集市中心”内的“景

点”之一。“公众集市中心”既是西雅图街头音乐活动的发源地，也是这个城市街头音乐家的舞台、俱乐部，他们的手艺、作品的集市，也许更是这些街头艺人们感情和心灵交流的场所。本以为，我来到“公众集市中心”听过、看过那些街头艺人的弹唱，就可以对街头音乐“情结”有个了结。然而，当我进入集市遇到第一位街头音乐家后，发现那里完全是一个不为外人所了解的另一片天地。它像是一片森林、一个迷宫，对我个人来说，更像是一个诗和散文的世界，因为它的故事听起来有一些“天方夜谭”式的虚幻、奇异、美丽，可是，事实上它充满了酸甜苦辣的真实。

“农民集市”壁画“宣言”：这里是我们的起源，这里更是我们的文化

1998年5月的一天，正好是西雅图的一年一度的民间艺术节，在西雅图市中心最热闹也是最有风俗性的地方“公众集市中心”举行。西雅图的民间艺术节和其他一系列的节日都算是这个城市的民俗活动，也是旅游项目的重要内容之一。“公众集市中心”的正面，对着市区最热闹繁华的街道，背后是西雅图海湾港口。这是一个无论是居住在这里、还是来做客的，都必须来走一走和看一看的地方。那里的海、那里的山、那里的房屋街巷、那里的咖啡小吃，那里的工艺小品，总之，那里的人情风貌都很有特点。其中，在“公众集市中心”街内举行的节庆活动里，街头音乐家的演奏又是很具有意思的内容，也是街头音乐家们最集中的时机和场合。所以，街头音乐家的表演成为了西雅图“公众集市中心”内的“景点”之一。那里有一幅画，记录的就是这个“公众集市中心”广场上街头音乐家表演的情形。画上标明，“农民集市”，这是几十年前这里的写照。这张画作于1968年，听人说，是一位街头画家画的，至今已经有30余年。但据当地人说，在这里的街头音乐家活动，不下于50年。不管是30还是50年，“农民集市”的标题是美国文化中坦荡、朴实精神的体现。

我想起费孝通先生的一句话：“美国并不是一个河里流着牛奶，树上结满葡萄的天堂。假定现在已近于天堂，那是从地狱里升上去的。”美国人的高度文明一大半产生于他们可爱的坦诚。他们从不否认自己没

有多少历史，从不抱怨自己过去的多么艰辛，从不掩饰自己曾有过的错误，当然也就从不会羞愧自己出身于农民。就连这里绘画上的标题都明确告诉大家，如今西雅图最繁华的地段，三十年前是农民的“天下”。透过那“农民集市”画中不那么“专业”的笔触，给予我的感觉是，那种坦诚的背后蕴涵着一个“胜利者”的骄傲。承认过去的不那么辉煌的历史没什么，自豪的是理直气壮的今天。谁说街头音乐不入流，它也是新大陆的文化之一。想想如今被列为大学“古典音乐”课程的爵士音调，几十年前也不过是殖民主义带来的奴隶们所创造的产品。所以，在我眼里，“农民集市”壁画就像是这里街头音乐活动的“宣言”：这里是我们的起源，这里是我们的土壤，这里是我们的生活，这里有我们的精神，这里更是我们的文化。

老庄“无为而治”哲学渗透于“换班”体制之中

我见到的第一位乐手弹奏的地方是西雅图“公众集市中心”室内商场的入口处。他叫马克，是当地印第安人的后裔。顺便插一句，西雅图(Seattle)是一位印第安人酋长的名字，最初这里是印第安人的居住区。城市建于140年前，并以西雅图酋长命名，所以，在西雅图处处可见到有关印第安人的文化风俗。马克虽然具有印第安人的血缘，但他弹奏的却是美国乡村音乐。他说，他喜欢乡村音乐，几乎每天来演奏，差不多以这种演奏方式作为他生计的来源。身边的一只大黑狗是马克的卫士、朋友，也更是亲人，陪伴着马克的整个的生活。马克希望观众能像喜欢他的音乐那样喜欢他的狗。所以，他在琴盒上放了一块纸牌，上面写着“爱狗援食”。

过了不久我随马克的“搬家”来到了“公众集市中心”广场街头音乐家表演画像前。我问马克，为什么他要移动场地，刚才那地点不是很好吗？而且为什么要在眼下观众和“赶集者”这么多的时候搬？他告诉我，在这里演唱、演奏都必须按规定和默契来进行。“搬家”叫做换班(Shift)。换班是乐手们之间不成文的规矩，在哪一天、哪一段时间、哪一个地点，日常在这里演奏的街头音乐家们之间都有默契。乐手们希望通过不同的地点、不同的时间、甚至不同的班次来获得更多的观众，为了经济效益，也为了他们的音乐。马克又告诉我，每隔两小时，这里就会有换班。我一边继续听着马克的演奏，一边等待着下一轮的换班，同时我也一边在想：这种换班，不仅对于每个乐手个人来说，他们增加了

经济收入的机遇，而且对于“赶集者”和观光客的群体来说，他们有了更多的欣赏各类不同的演奏的机会。从换班中，我更进一步看到的是：一种公平合理的经济竞争行为、一种自觉或不自觉的有效文化传播方式、一种健康的民众心理、一种有序而默契的社会秩序、一种很值得我们深思的社会文化现象。

没有等下一班乐手到来之前我先去了别处，每隔大约两小时我回来。果然是这样，两小时换一班。先来的乐手叫吉姆，后来的乐手叫约翰，他和吉姆换班。有趣的是，他们和马克一样也都是乡村音乐歌手。我问约翰，是不是在这张画前演奏的乐手都是乡村音乐家？他说不是，我今天碰上是巧合，因为这几天是节日，排班被凑巧排到了一起。我又好奇地问约翰：“班是怎么个排法的呢？又是谁来负责排呢？”约翰笑着说：“我也不知道，好像也没有个准，反正大家在一起久了，好商量。隔上几天，凑在一起，默契一下就完了。”听他说说，这换班的问题还真是简单。我在想，什么叫默契？这大概就是最典型的默契了。看起来，老庄“无为而治”哲学一直渗透于我们的生活之中，不仅在中国，而且还活跃在21世纪前夕这个大西洋彼岸充满了法律、法规和法典的国度里。

说“公众集市中心”的街头音乐活动完全是“无为而治”倒也不正确。我在街上看到不少手持乐器的“赶集者”。起先我一直跟着他们，但总不见他们停下来找个地方演奏，有点不明白。见一个中年人拖着一架手风琴往集市外走去，我上前问：“先生，我怎么没有见你拉一首就走了？”他带有一点抱怨情绪地说：“这些天是民间艺术节日，在这里演奏需要事前登记注册。我忘了事先登记了，所以不让演奏。那么，只好回家。”难怪昨天见市场管理人员拿着一个本子，挨个地和那些街头乐手在说什么。想想，必要的规章制度还真是需要的。否则，像在这种人山物海的场合里，没有管理真还是不行的。“无为而治”的默契可以发生在一定范围的群体内，可能不会对每一个个体和每一种场合都有效。所以常听美国人说，他们的社会文明、高质量的生活和个人的自由都是建立在遵循无处不在的法律的基础上的。

一块美元、一个旋律、一个乐手及一个整体社会的故事

另一次，我又来到“公众集市中心”。虽然刚下过一场大雨，但那里依然人山物海，不同的是换了街头音乐家的队伍。走进室内商场，一个慷慨激昂的演唱声把我引向前去。这是一位略带有喜剧演员特性的乐手，但是，演唱和弹奏的水平只能说很一般。当他停下演奏时，我和他攀谈了几句。大卫是一名厨师，喜欢演唱，只是刚学吉他没有太久，弹不好。周末不上班，不愿意寂寞在家，就来街上弹唱，为的是与大家分享他的快乐。像大卫之类的乐手是街头音乐家中的一大类。美国人生性热情、喜欢交流、不愿孤独，这也就是酒吧、各类俱乐部在那里兴旺的一个原因。像大卫之类的乐手，选择的不是酒吧，而是街头；选择的是音乐，而不是醉饮。街头是开放而自由的，音乐是有灵魂和感情的，乐手的弹唱换来的是交流、欣赏和尊重。接下来的另一个小伙子更有意思，他是美国式的热情开放性格的又一个例子。他用的是各种各样的卷筒或纸杯，甚至包括可口可乐的饮料杯作为乐器来表演。他叫杰米，是“公众集市中心”附近的港口职员。他告诉我，人人都觉得他的演奏好玩，但是很少有人给小费。所以，杰米的街头音乐“哲学”是：不为钱，不为名，为的就是大家开心。他要让大家知道，只要你有一颗音乐的心，什么都是乐器，什么都是音乐。在一户人家门前有一位乐手，叫斯高特，他的表演是吹着口琴，为听众讲笑话，一个笑话25美分。我花了25美分听了一个半懂半不懂的笑话，然后问他，他的笑话能挣多少钱。他说：“年轻人（young man,美国人喜欢用这样的词语），你说

我能挣多少钱？讲一百个笑话才挣25美元。但是，世界上没有白得、白享受的东西，我收你25美分，你得到了愉快，暂时忘却了生活中的烦恼，这就是我的目的。”其实，这些街头乐人中没有多少是受过高等教育的，可是，从他们中的大部分人，特别像杰米、斯高特对生活的理解来看，都像是生活的“哲人”，对生活都有自己的见解，给予人们一种生活的理解和对生活充满了希望的信心。

然而，乐手对自己所进行的音乐活动的理解也不都是一样的。我来到昨天曾去过的咖啡厅前，今天是一位黑人吉他手在那儿弹奏。照例，我先给小费，后拍照。当我想从不同角度来摄影时，这位吉他手说：“No！”他说：“我这是生意，一份钱，一件货。”我还从来没有被这样强硬的态度拒绝过。从理论上讲，他是对的，可是，心里还是有点不愉快。我想了一想，花了一美元买了一罐可口可乐（在节日的集市里比较贵一些）放在他的琴盒边。我的道理是，他没有再让我拍照，我也没有听他的音乐，所以我不再付他钱。但是，他告诉了我一个乐人对自己经营的艺术产品的要求，告诉了我一种人格上的自尊，也让我理解了街头音乐文化中的另一个部分现象，我谢谢他。一罐饮料太微不足道，但是，在我看来，这是我在美国生活中所学到的对人、对艺术、对文化的尊重的一种朴素表达。想象一下，买不买这罐可口可乐，在经济上只是一美元之差，但是在精神上，在对人格和文化的理解上，那将是完全不同的意义。每当自觉或不自觉地实践了在那块文明土地上所学到的种种时，我觉得自己有了长进，生活似乎也就多了一点意思。

街头音乐表演也的确是一个经济市场。黑人无伴奏五重唱组录制CD唱片的考虑，很大程度上是受了那些非常职业化的街头音乐家的影响。在“公众集市中心”街道的最末端正在举行着“安第斯”音乐的表演。安第斯是南美洲的一座重要的山脉，生活在那里的印第安人创造了这极其优美动听的“安第斯”音乐。“安第斯”音乐最大的特点是它的排箫所奏出的甘甜但是带着忧伤气息的音调。我非常喜欢。北美洲印第安人在美国也发展“安第斯”音乐，“公众集市中心”的乐队有三人，都是印第安人，一人吹奏排箫，另外两人弹奏吉他。他们加用了电声扩音，效果很好。所以，许多“赶集者”都在这里停留不走，一曲一曲听

他们演奏。这是一个职业化的街头音乐家小组，他们目的性很明确和简单，即以演奏为生涯。他们以“销售”自己的音乐文化为手段。这种“销售”不仅是现场演奏，也包括出售他们自己录制的CD唱片。那天为听众们提供的CD唱片有许多种。这实在是一个很好的推销自己的方法。在音乐唱片商店里，除了少量上架可供顾客聆听的外，人们在挑选唱片时是不知道其中的音乐内容的。而在这里，听众直接听到了音乐，如是喜欢，当场购买。我已经收集了好几张“安第斯”音乐CD唱片了，可是在这样的场合，我觉得不能不买，一方面是好听，另一方面也是他们的“销售”办法捕捉了和符合听众的消费心理和需求。最重要的是，作为我的“感受文化旅程”的访问对象，理所当然要收集，也同时表示对他们演奏的欣赏和谢意。

“Apostles”再生
—— 黑人无伴奏五重唱组

街头音乐活动中，最受欢迎的还是音乐水平较高的、音乐表演形式较特殊的一类，那里的表演是非常吸引人的。这是一个黑人无伴奏五重唱组，唱得的确是不错。原来，他们只有两三个人一起唱，现在已经成为了一种固定的形式。大家都知道黑人这个民族对节奏有特殊的敏感力，但是大家还不知道，他们对和声也同样具有特别的才能。五个歌手演唱交错复杂的五个旋律声部绝对不是一件简单的事。即使在音乐学院学习的声乐学生也需要相当专业的训练才能掌握。五个歌手没有人受过专业声乐训练，没有人能读五线谱，也没有人学过作曲，但是，他们凭着天才的“感觉”创造了自己独特的音乐，大家非常喜欢。

有一次，我来到“公众集市中心”去聆听他们的演唱。当我在前面拍照时，其中的一位看我像职业摄影家，请我为他们拍照，因为他们准备近期自费录制一张自己的CD唱片，需要照片做封面。虽然我不是职业摄影家，但是像这样的事，我自然是非常乐意做的。当时，我就在那里为他们拍了几张。过了一周，我就将冲洗好的照片给了他们。

一年后，我又去了“公众集市”。这个黑人无伴奏五重唱组几乎每个周末都在“公众集市”里演唱，而且演唱时，必定周围站满了听众，一首歌完了，肯定掌声四起。到了黑人无伴奏五重唱组表演的地方，见到的依然是往常的情形。集市中一直流动着的人群在这里由于被无伴奏的五重唱吸引停留了下来。就好像河流在某一处由于障碍在那里原地打

起漩涡。我就顺着人流的“漩涡”卷入到圈内。我突然眼睛一亮，看见在他们演唱“舞台”的前面放着一张凳子，凳子上摆着一些音乐唱片。我想，一定是他们的专辑制作成了。当演唱停下来后，他们见到了我，高兴地告诉我，他们的演唱已经制成了音乐带了，同时有点抱歉地说，没有用我拍的照片作封面。我还没有看清他们的“作品”的封面是什么样子的，我赶紧说没有关系。他们为了表达对我拍照的感谢，送给我一盒他们的音乐带。他们将音乐制作了两种版本，一是CD唱片，另一是音乐盒带。其实，我很想要一盘CD唱片，但是因为是他们送的，不好意思要CD唱片。一张CD唱片出售12美元，一盒音带是5美元。我非常高兴，并且请其中的一位在音带封面背后签了字。签字是这样写的：King, you are our friend，落款Apostles。后来我知道，为我签字的那位是他们的领头，也就是他让我拍照的。

顺便插一句，King是我的英文名字。许多来美国的同胞都取了英文名字，现在国内也有不少年轻人用英文名字。其实我原来根本无意取英文名字，倒不是反感，而是觉得没有什么必要。后来发现，美国人常常把我的名字洛秦的汉语拼音Luo Qin拼写成Lou Queen，也一直亲切地称呼我Queen。问了人才注意到，因为在英语中没有发Qin这个音，所以他们就将Qin发成了Queen这个音，也由此拼写成Queen这个词。Queen的意思是“女王”或“王后”。我怎么能够成“王后”呢！于是乎，干脆挑了King作为我的名。King与Qin的发音接近，而且还是“国王”的意思。就这样，我的英文名字产生了。美国人不常连名带姓地称呼别人，而是只用名，以表示亲切。其实中国的习惯也一样。而且这个领头还亲切地写下“你是我们的朋友”。这是黑人常常喜欢的朋友间亲近的称呼。落款Apostles不是那位领头的名字，而是这盒音带的名称。

这盘音乐带叫做*The Apostles: Born Again*，意思是《传道者：再生》。我问他们为什么要为音带取这样一个名称。他们说，Apostles是这个演唱组的名字，他们将自己表达为福音的传道者，以音乐的形式来传达基督的精神。这盘专辑叫做“再生”。我又问，这是为什么？乐队

的领头詹姆斯说，我们五个人一千年前就是一家子的兄弟，都是上帝的儿子。千年后的今天我们在这里又重新相聚，因为耶稣要求我们用嗓音来传播他对世人的教诲和祝福。这是我们的责任和义务。这也就是我们“再生”的意义所在。

《传道者：再生》有10首曲子，A面5首，B面也是5首。它们分别是：1.《再生》、2.《我需要感觉到这一力量》、3.《天将要下雨》、4.《你应当在这里》、5.《我会有麻烦》、6.《及时上帝》、7.《不管你去那里》、8.《屋顶》、9.《为他的名字祈祷》、10.《与上帝紧密相间》。从这些作品的名目上看，就知道这五重唱组的确是在扮演“传达者”的角色。这些歌曲的曲调都是他们自己创作的，作品类似于颂歌，大部分的曲目都由领唱加副歌的重唱或合唱构成，具有明显的美国黑人“灵歌”的特征。歌词内容大多都来自于《圣经》。比如《与上帝紧密相间》一曲中有一段歌词是这样的：

领唱

感谢耶稣的祷告声，
在群峰叠峦之间回响；
为了亚当迷途的后代，
基督开启了一条清泉；
泉水中流淌着基督的鲜血，
他以自己的鲜血洗刷着人间的罪恶；
洗尽了原罪和一切过错，
也洗尽了尘世间所有的污迹。

重唱

阿里路亚，赞美我的耶稣，
他使我们得到了宽恕；
当我们经过约旦河边时，
我们会与耶稣紧密相间。

从这个黑人五重唱组我联想到另一个经历。1996年的春天，在肯特大学修我的博士学位的最后一门课。这个课叫做“田野实践”。我和两个美国同学挑选了一个美国黑人的教堂作为研究考察的内容。通过对这个“田野”调查，我们的感受很深。他们的礼拜仪式完全是在音乐中进行的，牧师的布道和教徒们的应答都是以音乐歌唱的方式来完成的。除了相互问候和用餐之外，整个礼拜天都是在演唱中度过的。对他们说来，没有了音乐就等于没有了礼拜，没有了歌唱就没有了上帝与他的信徒间的沟通和交流。在他们看来，音乐不是像我们所说的那种艺术的东西，而是真正的一种表达他们用语言不能表达的“语言”。通过这样的“语言”，他们才能直接地接受上帝对他们的旨意。他们觉得，人类之所以有音乐，不是用来“欣赏”的，而是用来交流的。文字和语言是人类间使用的工具，而音乐是自然界本身就具有的，是上帝给予的。只有用音乐这样的“语言”才能消除人类与上帝之间的隔阂。他们一再强调，因为是音乐才有了他们的信仰。

他们的确对音乐有着不同一般的直觉。只听演唱录音，一般人都会认为是一个职业音乐家合唱团演唱的。可是，事实上，他们中间没有一个人受过专门的音乐训练。然而，他们对演唱的声音的掌握，对声音音高准确性的掌握，对节奏时值的掌握，对和声、音程的感觉，对音乐感情的表达等，远远超过某些音乐专业人员。所有音乐作品都是他们自己创作的，然而，却没有人学过作曲，更没有人看过和声书。这些歌中有一些还运用了复杂的和声，远关系转调。他们没有人认识乐谱，他们完全靠记忆，靠感觉来演唱。他们说，他们自己也不知道音乐是怎么样来的，只知道是上帝派遣的天使带给他们的，“一觉醒来，歌就在那里了”。

根据半年的参与他们礼拜活动的经历，我发现，“上帝派遣的天使”其实是他们自己。每个星期三的下午和晚上是他们音乐排练的时间。在排练过程中，他们不断地提高演唱能力，不断地在修正歌曲的旋律，不断地改动和声的组合。这样的活动对他们来说是不自觉的，而对

于我们外来的观察者来说，他们的对音乐、节奏、和声的执著是一种在宗教精神的感染下反过来升华宗教精神的刻意追求。当然，这种刻意追求是本能的、靠的是先天的直觉，但却是完全按照声音的物理规则、音乐的自然逻辑进行的。在排练期间，他们的活动是声音的劳作过程，而到了礼拜天的礼拜堂里，他们的声音便成为了宗教和文化。

音乐的宗教性质始终是美国黑人文化中一种非常重要的表达情感、思想和信仰的方式。他们的这种表达方式是与美国的历史休戚相关的。美国的黑人音乐事实上就是非洲音乐的遗产。当非洲的黑人作为奴隶进入到这个新大陆时，他们也带来了自己的文化传统和音乐遗产。奴隶是没有自由的，在当时唯一可以得到一些文化的学习和情感的依托之处就是教堂。在教堂里，他们觉得音乐是最直接和最好的表达手段。在提到美国黑人音乐时，普莱福在其《音乐艺术简论》（伦敦1687年版）中有一段这样的记录，黑人奴隶认为："音乐的首要用途是服侍和赞美赐予我们音乐的上帝。第二个用途是安慰世人，因为上帝允许音乐与人的天性一致，在每个人根据自己的地位或者长时间思索问题或者劳累不少时间以后，给他们带来及时的娱乐和欢快。"因此，黑人在音乐中找到了感情的寄托和抒发。索森在《美国音乐史》中也有许多有关的记录。其中有一段这样的论述：

美国独立的时候，黑人是殖民地社会的重要组成部分。他们占总人口的百分之二十以上，在城市中和种植园里负担大部分繁重劳动。在音乐领域，他们在许可的范围内参加殖民区的一切活动。他们在教堂里和白人信徒一样，高唱赞美诗和颂歌。有些白人信徒为奴隶们的歌声这么悦耳而感到惊讶，萨莫埃尔·戴维斯这么写道：

我不知道如何描绘当我转身面对教堂边座时所得到的愉快印象。边座里挤满很多奴隶，他们手中拿着赞美歌和颂歌集，翻到正在唱的那一页，并且帮助刚刚入教的人找到正确的地方。然后他们就一起高唱起

来，歌声嘹亮、和谐、庄严，在场的人都以为自己进入了天国。

美国黑人音乐与宗教最直接和最集中的体现就是灵歌。灵歌可以说是美国黑人宗教音乐在艺术表现形式上的一个巅峰，也同时是美国黑人情感、思想上的一个精神支柱。它几乎集中了所有美国黑人对于他们的身世、他们的历史、他们的遭遇、他们的苦难、他们对于这个新大陆的期待和失望。

本世纪中叶，美国庆祝了这个国家的200岁生日，美国黑人也回顾了自己一百周年的自由。但是，美国黑人在这个国家的生活的各个重要领域中，却始终不能进入主流。黑人依然还是与黑人生活在一起，黑人还是组织自己的黑人团体。由于精神上的压抑，生活上的贫困，人格上的不平等，使得美国黑人更加投入于宗教活动。很少有黑人的宗教形式不与音乐相连的。音乐对于宗教的作用不仅反映在教堂的礼拜活动中，而且也反映在平时的生活里。以上所记述的街头音乐活动中的黑人无伴奏五重唱组就是这种现象的体现。

仅仅是为了钱?
—— 一元Dollar、一个 Quarter、一罐Coke

“民间艺术节”的第二天是周日，我又来到“公众集市中心”。早晨刚下过一场大雨，这里依然人山物海，不同的是换了街头音乐家的队伍。我第一个遇到的是一位盲人乐手。她手里弹奏的乐器很有意思，像一架怀抱在胸前的微型“钢琴”。但是，这“钢琴”不是双手弹奏的，而是左手按琴键，右手拨奏琴弦。乐器下方那个“钢琴黑白键盘”不是真的，而只是一个装饰。这件乐器是由东欧，特别是流行于俄罗斯西部的一种叫做Gusli的民间乐器变化而来的，但变得简单化和现代化了。根据音乐的特点，听上去这位盲人乐手唱的都是东欧的民歌小曲，带有叙事风格。这种叙事性的民歌在欧洲叫做Ballad。喜欢肖邦音乐的读者一定知道，肖邦的钢琴作品中有一类是《叙事曲》，英文曲名就是Ballades。肖邦的《叙事曲》体裁就是从波兰民间音乐叙事民歌的基础上发展而来的。说来也巧，据一旁的听众说，这位盲人乐手就是波兰移民，她常来“公众集市中心”。我听了一回儿，由于交流上的不方便，没有作采访就离开了。我就在她脚边的藤篮子里放了1美元作为小费。1美元小费是最标准的酬劳费。当然，有时没有1美元硬币或纸币，人们也会给一把别的面值小的硬币，或者有人慷慨也可能会给一张10美元的纸币。但是通常是1美元，无论在西部的西雅图，中部的芝加哥，或是在东部的纽约都一样，这好像是约定俗成似的。

之后，有一次在华盛顿大学的大学街举行的“街头节日”上，我又

遇到了这位盲人乐手。这次我坐在她旁边，听她弹唱。待她休息的时候，我开始和她聊天。她说着一口带着异乡口音的英语（不知道其他波兰来的移民是否有口音），边说还边拨弄几下手中的琴。从交谈中知道，她叫克拉蒂。第二次世界大战期间，她居住在波兰的一个小城市（告诉我了，我在地图上找不到）。那时，她是一个护士，在希特勒纳粹占领波兰期间，她依然在医院工作。当盟军攻打纳粹夺回波兰领土主权时，她的双眼在战争中受了伤，之后就瞎了。后来随着子女移民来了美国。

“你后来和现在的生活怎么样？”我问她。

“子女很好，对我很关心照顾。不愁吃穿。”克拉蒂告诉我。

“那么，你怎么想到要来街上弹唱呢？为了挣一些零花钱吗？”我又问。

“告诉你吧！我从前可是一个好歌手，年轻时非常爱唱歌。老伴去世了，现在一个人在家闲得慌。现在老年人在家的娱乐都是看电视，看杂志和报纸，或者几个人在一起打牌，这些事情都没有我的份。我就只能听广播。遗憾的是，现在的广播和从前不一样了，好像广告比电视上播的还要多，除了广告就是流行歌曲，听久了觉得没有意思。所以，没有事的时候，不知怎的，以前年轻时唱过的老歌总是会在耳边响起来。起先，我自己对自己哼哼。后来，觉得只是‘清唱’不好听。”她开始讲故事了。

“你不是有弹琴伴奏吗？”我插了一句。

“那是后来的事。前几年，我的小女儿安妮托人从俄罗斯给我带回来这架琴。当时我对女儿说，我哪里会弹琴。”克拉蒂停顿了一下，继续说（我注意到她的脸有一点红红的）：“从前都是那些喜欢我的小伙子们替我伴奏的。女儿取笑说，‘现在没有人追求你了，所以你只能自弹自唱了’。不过，就像女儿说的那样，这架琴非常容易弹，再说我也不需要很复杂的技术，摸索着弹，就这样我学会了弹琴。”克拉蒂说到这里，便拨弄了一下琴弦。

“你怎样称呼这乐器？”趁她拨弄琴弦的时候，我问克拉蒂。

“女儿告诉过我，叫做新式‘Du’什么‘sri’。”她说。

“是不是叫‘Gusli’？”我提醒她。

“大概是吧。我看不见，也不知道原来老式的‘Gusli’是什么样的。反正这种新式的好，容易弹。”我心想，这位老人还有点不一样，比较喜欢新生事物。“那么，后来怎么出来弹唱了呢？”我进一步问她。

“学会弹琴后，一个人在家弹久了，觉得没有听众，还是觉得寂寞。我告诉女儿说，想出去找个地方去凑凑热闹，听听外面的世界。所以就来了这里，”克拉蒂回答我。

“我在市区‘公众集市’里也见到过你，”我说。

“对，我也常去那里，”她答道。

我怕和她谈得太久会影响她的“生意”。我说：“谢谢！你当心点，祝你好运！”我掏出几张1美元的纸币给她。

“谢谢！你看，我在这里凑热闹很开心，还能挣一点零花钱。”克拉蒂高兴地说。

在“公众集市”，我边走边看，来到了室内商场。一个慷慨激昂的演唱声把我引向前去。这是一位略带有喜剧演员特性的乐手，但是，演唱和弹奏的水平只能说很一般。仔细的观众会发现，在吉他的侧板上，贴着一张纸。纸上是什么呢？是一张吉他音位图表。根据这个，就说明了他的初学水平。当他停下演奏时，我和他攀谈了几句。大卫是他的名字，他是一名厨师，喜欢演唱，只是刚学吉他没有太久，弹不好。周末的白天不上班，不愿意寂寞在家，就来街上弹唱，为的是与大家分享他的快乐。说实话，大卫的歌声和弹奏的确不怎么样，所以也没有见到他的琴盒里有小费，可是过路的人们见他开心的样子，大家也很开心。

美国的性格中有一种自然、坦荡和单纯的东西。我在与美国同学的交往中也很明显的感觉到这一点。上课积极发言和参与讨论在美国课堂教学中是非常重要的。中国留学生都不习惯表达自己的意见，而美国同学则是非常地踊跃。提问、争论、探讨、交流等方式的研讨会是研究生

学习中的主要内容。有很长一段时间，我一直很纳闷，为什么我准备得很充分，有许多成熟的观点，但是三言两语就没的说了。相反，美国同学有时一知半解，却是长篇大论。我曾问过一个比较要好的同学，我说，当你明知自己不怎么熟知讨论的内容和论题时，怎么可以如此"半瓶醋"地夸夸其谈。猜他怎样回答？他说，如果他都懂了，他干嘛还来学习呢？而且，虽然他并不太明白，但就他自己明白的那些，也可以发表自己的见解。如果不明白，或者错了，经过大家讨论，问题就清楚了。这样不是很好吗？有话为什么不说？我听了很有一点触动。我可从来没有这样想过。我觉得，中国的传统观念和教育，使我们做学生或做人总觉得自己一定要处处正确、时时正确，追求完美。失败和错误是可耻的。左担心，右害怕，上犹豫，下不决。这是什么问题呢？从一定的角度来理解，这是缺乏自信心的表现。从而也就构成一种"形象"。我的美国同学说，中国同学都很聪明，看起来也都很年轻（东方人看上去的确比美国人年轻），但是好像阅历都很丰富、处世老练、待人世故，不容易知道你们的真实想法。我不知道怎么样来回答。由于是两种文化环境和教育体制中成长起来的，性格和观念都会不一样。

我注意到，美国人的自然、坦荡和单纯性格的形成主要来自他们的文化传统。在他们的文化传统里，人们非常强调观念上的两个方向的培养：1）向内的，对自我意识中的自信心的培养；2）向外的，对他人关心中的鼓励态度的培养。这两个方向是互补的，也是相辅相成的。所以，我在美国街头音乐的考察中，几乎无一例外的发现，前来街头演唱的乐手各个自信得很，同时，前去欣赏街头音乐的人们个个对演唱报以赞赏鼓励。这是一种良性化的循环。也因此，街头音乐活动在美国生活中成为了一种很特别的内容，或者简单地说，形成了一种特殊范围内的带有一定社会性、经济性、风俗性和文化性的市场。在许多街头音乐的故事中，从各个不同的方面，我们都能看到这样的情形。

美国人生性热情，喜欢交流，不愿孤独，这也可能就是酒吧、各类俱乐部等娱乐场所在那里兴旺的一个原因。街头乐手是街头音乐家中的一大

类，然而，像大卫之类的乐手，选择的不是酒吧，而是街头；选择的是音乐，而不是醉饮。街头是开放而自由的，音乐是有灵魂和感情的，对于他们来说，重要的不是金钱，乐手的弹唱换来的是交流、欣赏和尊重。

西雅图和它的公众集市中街头音乐活动现象的思考

读者随着我的叙述不仅了解了西雅图“公众集市中心”里的街头音乐活动，以及这些街头音乐家的生活和感情，而且通过对他们的了解从一个侧面了解了美国社会和文化的一部分。虽然西雅图是美国街头音乐活动的大本营之一，但是它并不能代表整个美国街头音乐活动的全部。由于“公众集市中心”是一个著名的游览区，街头音乐在那里体现得比较集中，也由于这个城市与印第安人的生活有着密切联系，所以那里的“安第斯”音乐比较活跃，也由于西雅图是西海岸的一个非常重要的港口，它不仅成为了美国经济通向世界各地的交通要道，而且也是世界各地的移民进入美国的主要站头，不同的移民带来了不同的文化色彩，所以那里的街头音乐呈现出比较丰富多彩的景象。然而，这只是一个城市、一个地区的特征，只是美国街头音乐活动的一个部分。为了走访更多的街头音乐家和了解更多的街头音乐活动，我离开最西北角的西雅图，往东边走。我的计划是围绕美国大陆一圈，尽可能多和全面地走访美国的各大城市，来完成我的计划。离开西雅图沿着北面往东，沿途将走访一些街头音乐比较丰富和集中的城市，例如芝加哥、克里夫兰等，一直到纽约。

西雅图“民间艺术节”结束后，我开着车，上路了。一会儿，我就来到了I－90高速公路。这是一条由西往东横穿美国的高速公路。西雅图是它的起点，一直通向东海岸。美国高速公路的设计非常科学，你只

要看号码就知道这是一条什么方向的路。它是这样的，偶数，如I－90、I－80就是东西横向的；奇数，如I－5（从西雅图到洛杉矶）或I－95就是南北纵向的。还有不同的路标会告诉你是国家公路、州立公路，还是城市公路等。仅从公路的路名、路标就体现了这个国家的成熟和发达。

在通往东部的I－90高速公路上有两种路段。一种是Free way，根据字面意思就知道是免费公路。这个路段很长，一直要到大约进入东部的俄亥俄州。所以，在这个路段上可以“任意自由”开，“顺着倒着”开都可以。我的意思不是说可以在公路上乱开车，而是在使用上没有限制，一天内在这条路段上开100次都没有关系。另一种是Toll way，这种公路是需要缴纳公路费（Toll fee），每次进入这一路段都必须付费。比如通过芝加哥市区的一段路，以及从俄亥俄州到纽约的I－90就是Toll way。如果从俄亥俄到纽约的一路上都在这条路上走，那要花掉不少通行费。所以，有时候为了节省通行费，也可以走别的Free way的路段。比如，当I－90就要进入Toll way的时候，我就选择了另一条通往东部的Free way，I－80。

这是我第二次从西雅图开车往东横穿美国。我非常喜欢这种长途开车旅行的感受。因为，你会在一路上看到和经历到各种景象：高山峻岭间弯曲环绕的公路，一望无际的绿地牧场，农田里飘来的麦香，公路边大批大批的牛群，风车、谷仓、木屋和废弃的拖拉机；天晴时，那蓝天白云美得不像是真的；风雨时，汽车在雷电暴雨中可怕得像是大海里挣扎着的小舟。这种体验在城市里是没有的。而且，在郊外的路途中，你也还能看到不少人情：徒步人举手翘指示意搭车，汗流浃背的司机在换胎或修车，有人友好地向你招手超车。有一次，我突然看见有人竟然在高速公路上骑自行车，这是非常危险的。待我看清是怎么回事时，真是万分感动：骑车人在拾捡路上的易拉罐、塑料袋等垃圾。我自问自答：“雷锋死了吗？”“没有。只是他换了国家、换了民族。”难怪美国开车人都将垃圾丢在车里，难怪美国郊外的公路都那么干净。类似的“捡垃圾”者在美国很多，他们不是为了要当“雷锋”，他们也不知道曾经

有过一个“雷锋”，他们只觉得这是公民的义务，以一种感激的心情来享受大自然给予人类的恩惠。我想，这种精神、觉悟和境界不能不说是一个民族和国家强盛的因素之一。

我一路驾驶着、观看着和感受着。同时，也听着音乐。听什么音乐呢？听的是美国乡村音乐。对于我来说，音乐不是一种像背景那样的东西。我没有一边写作或看书，一边听音乐一心两用的才能。我听音乐时总是那么认真，就像读书那样投入，总希望音符的流动带给我的就像感情和思想行走在字里行间中一样。听音乐的内容和所处的环境是很有关系的。很难想象我能在书屋中欣赏伦巴的节奏。同样的道理，在眼下与大自然的往返交流中，我能聆听典雅宫廷里的莫扎特或不断让人哲理再哲理的贝多芬？只有乡村音乐，它的纯朴和叙述是与我感受着的环境相吻合的。更重要的是，美国的乡村音乐是从早年英国开垦者来发现这块新大陆时带来的民谣发展起来的。所以，听着这样的音乐，走在这样的路上，就像在读着和听着一篇流动着的美国历史。

一路上，我一直还在回忆和思考在西雅图对街头音乐走访的情形。我实际的考察有许多，前面所选择的只是其中的一部分，是我觉得比较有代表性的部分。这些部分的代表性不仅体现在他们的音乐表演形式和风格上，更主要的是从这些“典型”中能够辐射出来与之相关的许多社会现象和文化特征。

“农民集市”是西雅图街头音乐的大舞台，在这个舞台上上演着各种不同节目，出现各种不同角色，呈现了各种不同的文化。尽管西雅图以其“波音”和“微软”在世界上树立了现代化的形象，但是“农民集市”的标题依旧保留下来，这就是美国文化中坦荡、朴实精神的体现，这也是西雅图街头音乐活动传统的最好见证。就如我在前面提到的那样，“农民集市”壁画就像是西雅图街头音乐家们的“如是说”：这里是我们街头音乐的起源，这里是我们街头音乐的土壤，这里是我们街头音乐的生活。因为这里有我们的精神，这里更是我们的文化。

这个大舞台是需要秩序的，这个秩序规定了节目的前后上下，有了

这个秩序整个舞台才会井井有条，才会让舞台运作正常进行。有了秩序，街头音乐才会在这块“土壤”里不断成长。这种秩序就是我们看到的“公众集市中心”里马克以及他的同行们的默契。他们之间的默契是一种个人和群体之间在一个特殊的社会群体活动中的自觉或不自觉的制约行为。我们已经在许多街头音乐家的故事中看到，虽然一个个完全不同的个体对于街头演奏、对于街头音乐、对于街头生活有着全然不一的理解，但是，他们却把自己看作是街头音乐活动这个社会现象中的一份子。他们的默契不是法定的，也不是通过集体讨论规定的，而只是个人与个人之间的心照不宣，“公众集市中心”的街头音乐家们以个人之间的“感情”默契通过有规律换班的“理性”手段来创造他们的这个特殊社会集体中的运作功能，这一功能的正常运作反过来实现了那里的整个街头音乐活动在这个大舞台上的秩序。

我把“公众集市”比喻为上演街头音乐节目的舞台，这是因为那里的情形与戏剧表演的舞台有着极为相似的性质。舞台是用来交流的，交流的对象无疑是街头乐手和集市中的行人，通过音乐的媒介，在演奏（唱）与聆听的过程中，相互之间的感情有了呼应、思想有了交流。舞台是一个特定的空间，虽然这个空间不像真正的戏剧舞台，演员需要有幻觉的舞台空间，而街头音乐活动的舞台空间是非幻觉性的，因为乐手和观众都是真实的角色，表演活动是真实的生活场景。那么，这个舞台的空间性质在哪里呢？一是在表演者和观赏者自己的心里，音乐使得表演者和观赏者都在其自身的心里构建起特定的感情和文化空间，在各自的空间范围里，他们通过正在进行的音乐来连接自己的生活；另一空间是在表演者与欣赏者之间，演奏的作品越是动听悦耳，演奏的水平越是出色高超，演奏的内容越是熟悉、易于接受，这个空间也就越是融洽、亲切。要获得这样的舞台空间，势必涉及到舞台的感情问题，因为这是一个真实的生活场景，所以这个舞台的感情并非是虚构和假设的，当然不需要用演技来培养感情和控制。街头音乐的舞台感情要的就是真挚和友善，那里没有虚假，也没有约定。也许这样的舞台感情对于过路的行

人和观众来说可能是瞬间即逝的，但是乐手们必须具有持久性。舞台的存在就是依靠着这种真挚和友善。

时间是舞台的另一个重要特征，由于街头音乐活动的特性，它的舞台时间具有几个方面的内容，一是音乐表演的阶段性和连续性，另一是观众的阶段性和连续性，这两者的时间概念并不是统一或同步的，再一方面就是双方的心理时间。这三方面的时间都不可能是自然的时间顺序，由于观众的往返流动性质，这里的舞台时间也许是交叉、间断、倒装、插入，也可能是蒙太奇式的。舞台有时间，时间必定有流动或停顿。音乐的流动、时间的流动、观众的流动是保证舞台存在的前提，所以，这个特殊舞台中的停顿不同于戏剧表演。戏剧表演中的场间落幕的“打句点”是一个戏剧结构的必要部分，观众在这“句点”停顿中间得到呼吸、思想和回味，而街头音乐舞台不一样，虽然大的时间概念中的舞台和观众总是存在，但是曲子与曲子的“句点”意味着“散场”，音乐停顿了，观众也就离去。于是，舞台节奏成为了非常重要的因素。掌握好舞台节奏是街头乐手成功表演的关键之一。对于乐手自己来说，他自身能够掌握的节奏表现在曲目内容、风格和次序的安排，以及观察观众流程的密度、速度的能力，合理的快慢、紧缓的舞台节奏非常有利于吸引观众、留住行人。从大量的考察实践表明，对于观众吸引力最大的那些乐手，往往是对他的舞台有着认真仔细安排的乐手们，舞台中的音乐节奏、演奏节奏、间隙节奏、观众节奏，以及心理和感情节奏的因素是他们特别关注的。以上几方面的因素构成了街头音乐活动舞台的特定环境。

舞台有了，舞台的秩序也有了，接下来的就是舞台上表演的节目了。在大舞台的秩序中，上演着各种不同和多样的节目，在我的叙述中所选择的每一出节目都具有“典型”性。街头从艺的大学生洁丝卡并不是美国的精英，她学习音乐也不是为了将来的职业，但是她的形象和单纯的想法却代表了一代社会和文化的群体。她的话语告诉我们，他们的生活准则是体验生活、体验人生、体验社会来获得文化上、精神上和人

格上的长进。他们也需要车子、房子和金钱，但是他们用自己最辉煌的年华来追求的却是人的社会价值、人的文化品味、人的精神境界。

如果说洁丝卡现象具有一定的普遍性和群体意义，那么长笛学士、计算机硕士、人类学博士的大胡子安迪则是独特的个例。安迪在早年理想中的浪漫主义与现实生活中不相符合时，他转变了自己的思想。就像西方早年启蒙主义者那样，他觉得科学是文明的根本出路。之后，安迪的认识又有了转变，他理解到科学只是推动社会进步、提高社会文明的手段，而绝不是目的。人类社会发展的根本目的是对人类自身的理解，这样的宏大前提、这样的博爱境界所需要的是人文知识而不是“二进位的数字游戏”。 于是，他又转向了人类学。

感情的浪漫走向理智的现实，由艺术的激情上升为科学的理性，然后又从规范的数理转向宽宏的人文，由程序化的“机械唯物主义”式的设计上升为对人、对社会、对文化的理解。安迪的感情和理智的转化似乎是近200年来世界人文思想的一个缩影。我一直在思索他的非常有意思的经历，也许他还会从对人类的抒情认识走向对宇宙的哲理思索，这样他是不是从感性的混沌走向了理性的清澈？他还会从“清澈”返回“混沌”吗？在许多中国文化大家中有过不少类似的例子，从科学家转变为思想家，然后又从思想家转变为宗教的信奉者。不管是皈依基督，还是信奉释迦牟尼，宗教都成了他们的终极关怀。也许安迪也会走上这样一条道路，更或许他觉得中国的禅宗才是人生最终出路。

美国人的自然、坦荡和单纯性格的形成主要来自他们的文化传统。在他们的文化传统里，人们非常强调自我意识中的自信心的培养和对他人关心中的鼓励态度的培养。这两个方面是互补的，也是相辅相成的。所以，在西雅图“公众集市”的街头音乐的考察中，几乎无一例外的发现，前来街头演唱的乐手个个自信得很，比如我们看到的克拉蒂、斯高特、大卫等都是如此。

有舞台就有观众，“公众集市”舞台前的观众就是那里的游客，前去欣赏街头音乐的人们各个对演唱报以赞赏鼓励，而且他们中的许多人

会主动给予小费的报酬。这是一种良性化的循环，经济的作用、人格的尊重、文化的传播在那个大舞台周围发生和发展。也因此，街头音乐活动在西雅图人们的生活中成为了一种很特别的内容，“公众集市”中心也成为了一种特殊范围内的带有一定社会性、经济性、风俗性和文化性的市场。

舞台上的节目是多种多样的，演员根据自己的才能、自己的传统、自己的风格，自己的爱好，以及自己的理解来表现音乐。因为那里是一个舞台，舞台为所从事的活动规定了场景和内容。人们常说，什么东西在艺术家手中或眼里都是“艺术品”。我们这里的舞台也具有相似的意思。在舞台之外不是道具的东西，在舞台上就成为了节目的主要内容。“公众集市”中的舞台就像是美国这个国家的一个侧面，它是那样的丰富和自由，每一个人都可以成为这个舞台上的角色，任何东西都会在这个舞台上发挥它的个性，从而许多不被人们留意的物品或现象都成为了这个舞台上的节目。杰米的“音乐”和纽约地铁里的“后现代雕像”都是这个舞台上上演的“杰作”。问题不在于乐器的定义是什么，而在于对音乐本身的认识，也就是说，对究竟什么是音乐的问题的理解，在这个舞台上是非常具有个性的。从考察到的这些例子中，我们得到的感受是，只要有一颗音乐的心，什么都是音乐，什么也都是乐器。

居住在西雅图的街头乐手，或者不是西雅图的居民，而是路经这里的街头音乐家们，他们各自前来参加这里的舞台演出的目的是不一样的。有的是他们的生活内容，或者说街头演奏是他们生活的经济来源之一，比如马克等；有的是为了增添一些生活经历，例如洁丝卡、安迪之类；有一些只是为了生活的乐趣，没有特别的目的，杰米和大卫就是如此。还有一些他们的目的是一种形式和内容融为一体的情形。黑人无伴奏五重唱组就是这样的现象，音乐、宗教以及他们的周末是一个整体。别人的礼拜是在教堂，而他们的礼拜是在街头进行的。别人的祈祷为了自我，而他们对基督的颂扬是与大家分享的。对那个“无伴奏五重唱组”说来，没有了音乐就等于没有了礼拜，没有了歌唱就没有了上帝与

他的信徒间的沟通和交流。在他们看来，音乐不是像我们所说的那种艺术的东西，而是真正的一种表达他们用语言不能表达的“语言”。通过这样的“语言”，他们才能直接地接受上帝对他们的旨意。他们觉得，人类之所以有音乐，不是用来“欣赏”的，而是用来交流的。文字和语言是人类间使用的工具，而音乐是自然界本身就具有的，是上帝给予的。只有用音乐这样的“语言”才能消除人类与上帝之间的隔阂。他们的礼拜堂就是在“公众集市”咖啡馆前的街道上，那里也就成了大舞台中间的小舞台，于是乎，他们的观众也是他们的“姐妹”和“兄弟”，观众和演员都在分享同样的音乐和同一个上帝。

这个大舞台是非常公平的，这里没有行业的偏见，没有性别的偏见，没有年龄的偏见，也没有种族肤色的偏见。只要你愿意，人人都可以前来表演，人人都会得到一份尊重。一些千里迢迢前来大舞台献艺的乐手，不是为了金钱、不是为了兴趣、不是为了经历，也不是为了信仰，而是为了一个愿望的实践、一个民族传统的继续。娜拉和她的全家从爱尔兰移民来了美国这个美好的国家，他们愿意和大家分享那些动听的旋律。她也想让孩子们认识到，外公教给他们的音乐是他们的骄傲，因为前来观看的观众都称他们为“音乐家”，这就是他们的外公所期待的。娜拉的这段话非常质朴，但让我们看到了一项特殊的教育方式在萌发、一个民族的文化传统在继续、一种宽宏而真诚的人文精神在蔓延。

整个“公众集市中心”是一个大舞台，每一处的表演是一个小舞台。在各个不同的小舞台上上演着不同的节目。印第安人的“安第斯”音乐是那些小舞台里最具有象征意味的表演。他们把音乐看作是一个集体的作品，反过来，整个社会就像一首音乐，音乐的完成必须以每一个人的参与、配合和努力来达到它的和谐和正常运行。在这种观念下，音乐活动就产生了一种有趣的现象。因为音乐的和谐需要非常高的音乐能力和演奏技术才能，可是，印第安人对音乐活动的观念主要又是社会性的，这种观念允许任何没有音乐经验的人来参加演奏活动。从而形成了音乐技术与社会理念之间的矛盾。在这样的情形下，印第安人注重的人

的参与，人心的和谐是本质的，而音乐只不过是一个手段，它的结果相对而言是不重要的。所以，他们的演奏成为了具有社会学意义的现象。

“安第斯”音乐的社会学意义不只限于他们的小舞台，它的象征其实也体现了整个“公众集市中心”大舞台的精神。只有音乐学和社会学的和谐、融洽，这个舞台才能够运作自然，街头音乐也才能够在那里不断发展，也才能够作为一种西雅图特有的文化长久保持下去。

以上所讨论的种种现象和问题，实质上涉及的是一个美国文化中的关键问题，即“平等和自由”。

在美国，平等和自由是实现自我价值的基本保障，竞争是实现个人价值的根本途径。美国人的价值观念中，机会均等和个人自由是每个社会成员完成自我实现的基本保障。离开了这两个原则，个人主义只能是一种空想。美国这片新大陆没有封建传统。逃避各种压迫势力来到这里的早期移民很容易播下平等、自由思想的种子。以后各个历史时期的移民也把平等和自由作为共同寻求的目标。美国200余年的历史就是不断对平等、自由重新界定的过程。

美国价值观中的平等不是指财富和待遇上的均等，而是指权利和机会的均等。人人都有获取生命、自由与幸福的平等权利，人人都可能有获得成功的机会，但由于各人的能力与背景不一样，努力的结果不会相同。权利与机会的均等并不能带来权力与财富上的平均主义，美国人重视的显然是前者而不是后者。美国学者乔治·佛斯特认为，平均主义是信奉“社会财富有限论”的农民社会中存在的狭隘的分配理论，而机会均等则是现代社会中每个成员实现自我的基本前提。这两者之间存在着本质上的差别。事实上的均等是不可能实现的，但是权利与机会均等的口号却意味着在美国只要付出努力，人们有可能凭借能力和机遇从一个等级跃上另一个等级。美国人都明白财富和社会地位不是一成不变的，因此许多人都能正确地看待暂时的地位差别。正如同个人主义一样，它的核心内容始终是承认每个人都有权利选择自己的生活道路，任何人都不得加以干涉和控制。这种观念能够代代沿袭下来在很大程度上得益于

美国的教育方式。美国式的家庭教育明显体现出个人主义对人们生活态度的影响。在美国，父母常常会向年纪尚小的孩子征求意见，把他们当作有能力对事物作出自己判断的独立的人来看待，而不是一味地要求他们顺从。父母尊重孩子的意愿、隐私和尊严，从小就给予他们发展个性的空间。孩子到了18岁，家长会鼓励他们出去闯荡，培养独立精神和生活能力，即使是富贵家庭的家长也不包揽孩子的前途。在美国，父母和老师不是简单地要求孩子服从，而是注重与孩子沟通。美国人提倡公立学校人人可进，每个人都应当享有同等的教育机会。在政府和公司的办公室，提薪晋职也不是按工作年限论资排辈，而是根据各人的业绩。然而，与此同时，我们也应当看到对少数民族的不公正和对妇女的歧视仍是崇尚平等的美国社会久治不愈的顽症，平等对这部分人只是空话。

美国价值观中的自由不是指绝对按照个人意愿行事的无法无天的自由，而是指在法律约束下的自由。这种自由观念源自英国哲学家洛克的思想。他认为："自由并不是每个人喜欢干什么就干什么，喜欢怎么样生活就怎样生活而不受法律的约束；相反，在政府的领导下每个人的自由应当遵从延续下来的惯例，这个惯例又由这个社会的立法机构制成法律。"在美国，自由权利有着明确的限度和规范，这个规范就是享受自由权利的同时要尊重他人的权利，维护社会的稳定。一旦超出了这个规范，就要被当作无政府主义遭到讨伐。

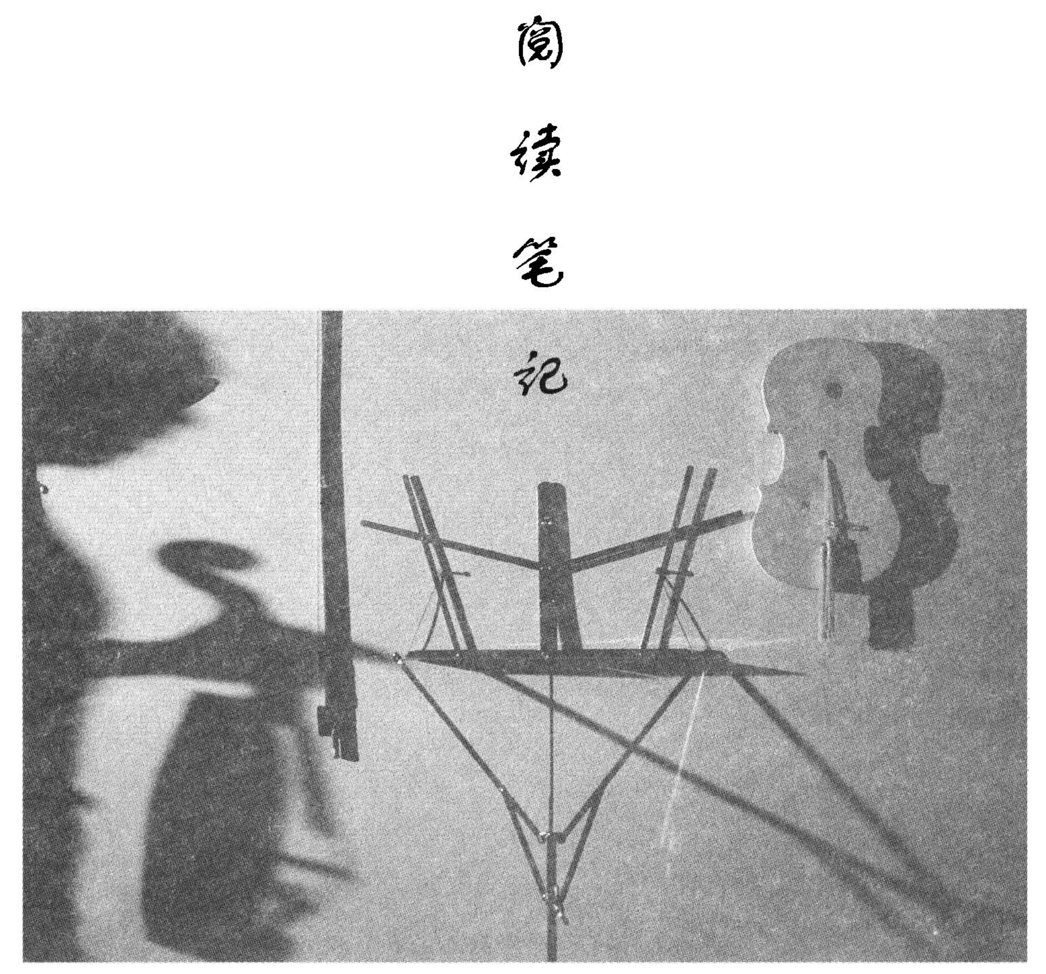
平等和自由的价值观为个人主义提供了成长的沃土，而个人价值的最终实现离不开自由竞争。美国人以物质财富的多寡作为衡量个人成功与失败的标准，因而成就的高低很容易通过实实在在的物质加以比较。这就迫使每个人积极主动地投身到竞争中去，以追求个人价值的最大实现。另一方面，美国人相信竞争不仅是个人实现自身价值的途径，也能推动社会集团的进步与发展。因此美国社会不仅鼓励竞争，为竞争创造机会和便利条件，而且在政治结构和组织原则上为竞争提供有效的保障。

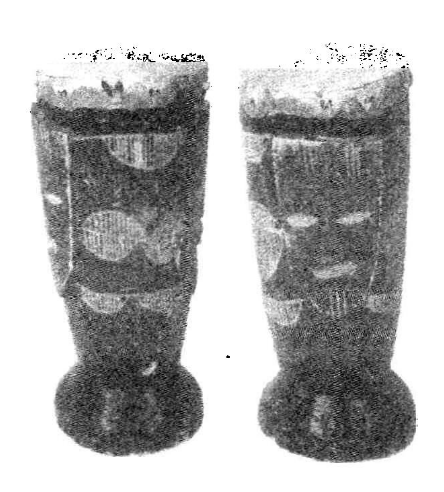
竞争观念对美国经济的发展起了不可估量的作用。20世纪初社会达

尔文主义盛行时，美国采取了放任自由的经济模式。激烈的自由竞争带来了经济的高速发展，推动了物质财富的增长和社会的进步。然而，经济高速发展的附产品托拉斯（trust）垄断势力严重地威胁到弱小企业的生存，自由竞争也因此失去了原来的意义。为此美国政府颁布了《谢尔曼反托拉斯法》（*The Sherman Antitrust Act*）、《克莱顿反托拉斯法》（*The Clayton Antitrust Act*）、《联邦贸易委员会法案》（*The Federal Trade Commission Act*）等一系列法令，并成立了各种调节机构，限制自由竞争，提倡公平竞争，保证有效竞争。

我们“间奏曲”所谈及的现象和问题，也同样在一定程度上反映和体现了美国“平等和自由”的积极方面。

阅读笔记





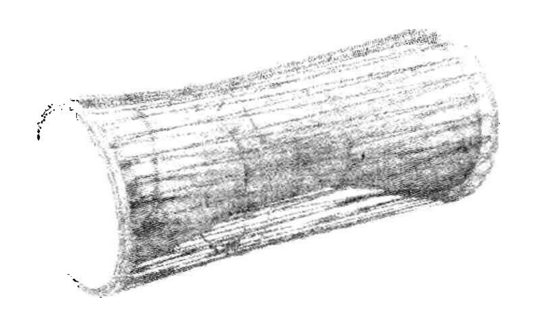

15,-
REPUBLIK INDONESIA


0,50
REPUBLIK INDONESIA


2,-
REPUBLIK INDONESIA


1,-
REPUBLIK INDONESIA


5,-
REPUBLIK INDONESIA



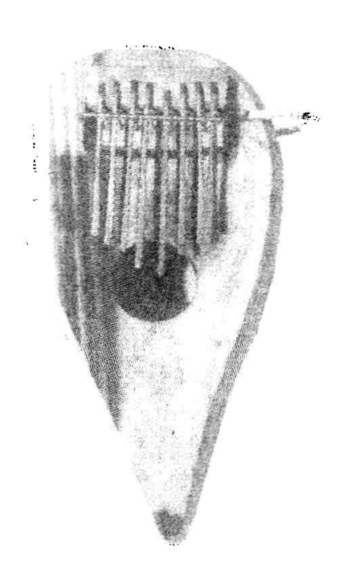

10,-
REPUBLIK INDONESIA

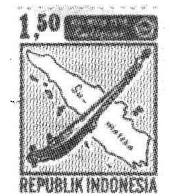

20,-
REPUBLIK INDONESIA


3,-
REPUBLIK INDONESIA


4,-
Kalimantan
REPUBLIK INDONESIA

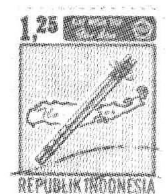

25,-
REPUBLIK INDONESIA

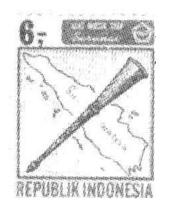


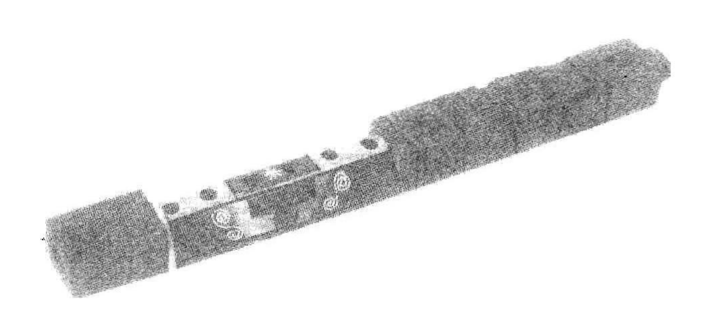

1,50
REPUBLIK INDONESIA


2,50
REPUBLIK INDONESIA

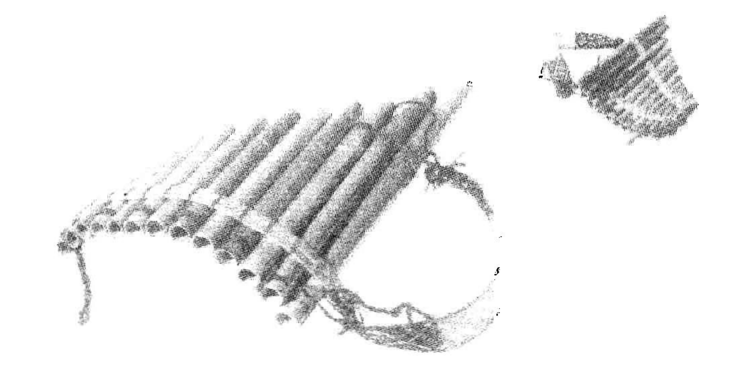

12,-
REPUBLIK INDONESIA


1,25
REPUBLIK INDONESIA


6,-
REPUBLIK INDONESIA



阅读笔记




SHARJAH
الشارقة


SHARJAH
الشارقة


SHARJAH
الشارقة

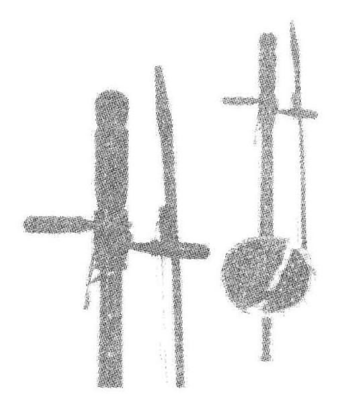

SHARJAH
الشارقة


OMAN

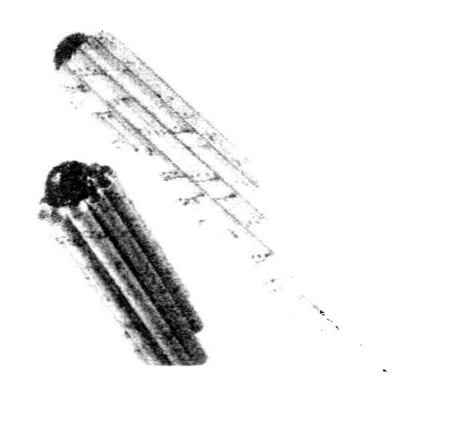

12B OMAN


4B OMAN


6B OMAN

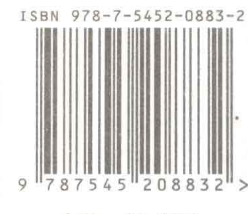


阅读笔记



上架建议：人文 艺术





定价：25.00元